

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO FILOLOGÍA MODERNA

ÁREA DE ITALIANO



TESIS DOCTORAL

**NOVELAS ESPAÑOLAS AMBIENTADAS EN
ITALIA**

***FRA FILIPPO LIPPI* de Emilio Castear**

***BOMARZO* de Manuel Mujica Lainez**

M^a ALMUDENA MATEOS SANTOS

**TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
Dr. D. VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN**

Salamanca, diciembre de 2015

*A mis padres Pablo y Orfelina,
y a Sole, mi hermana,
por su cariño, comprensión y ayuda*

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi director de tesis, D. Vicente González Martín, el haberme propuesto como tema para este trabajo, el estudio de estas dos novelas históricas centradas en el Renacimiento italiano. A través de ellas, he descubierto un mundo que sólo había intuido y que me ha apasionado durante los últimos años.

También quiero agradecer a todas aquellas personas, y en especial a Sole, que me han escuchado y me han dado sus opiniones durante el proceso de elaboración de este trabajo.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS	13
II.	ACERCAMIENTO A LA NOVELA HISTÓRICA	21
1.	HISTORIA Y FICCIÓN	22
1.1.	Los hechos.....	23
1.2.	El historiador	23
1.3.	La escritura.....	25
2.	LA NOVELA HISTÓRICA.....	28
2.1.	La intención del autor.....	29
2.2.	Lo real, lo verosímil, lo satisfactorio.....	30
2.3.	El tiempo: presente, pasado, anacronismos	32
2.4.	Los personajes	34
3.	RECORRIDO DE LA NOVELA HISTÓRICA	37
3.1.	El nacimiento de la novela histórica: la novela histórica romántica	37
3.2.	La novela histórica romántica en España	40
3.3.	La novela histórica en la segunda mitad del siglo XIX.....	42
3.4.	La novela histórica en los inicios del siglo XX.....	43
3.5.	La novela histórica hispanoamericana	45
3.6.	La novela de la posmodernidad.....	46
III.	EL MARCO HISTORICO EN.....	49
	<i>FRA FILIPPO LIPPI Y BOMARZO</i>	49
1.	PUNTO DE PARTIDA. LOS AUTORES	50
1.1.	Emilio Castelar	51
1.2.	Manuel Mujica Lainez	54
2.	EMILIO CASTELAR: <i>FRA FILIPPO LIPPI</i>	58
2.1.	Consideraciones generales sobre la novela	58
2.2.	Los acontecimientos históricos en <i>Fra Filippo Lippi</i>	62
2.2.1.	Vuelta de los Médicis a Florencia	64
2.2.2.	El Concilio de Florencia.....	70
2.2.3.	España	86

2.3.	Renacimiento y Edad Media	88
2.3.1.	Ambientación externa	89
2.3.2.	Ambientación interna	106
2.3.2.1.	El Mecenazgo: el ideal de Renacimiento	106
2.3.2.2.	La pintura. Paso de la Edad Media al Renacimiento.....	121
2.3.2.3.	Lo mágico.....	127
2.3.2.4.	La religión	134
2.3.2.5.	Las pasiones	144
3.	MANUEL MUJICA LAINEZ: <i>BOMARZO</i>	165
3.1.	Consideraciones generales sobre la novela	165
3.2.	La Historia en “Bomarzo”	169
3.2.1.	Ecos de un mundo en movimiento	172
3.2.2.	Participando de la Historia	198
3.2.3.	La vejez. Hacia Lepanto.....	233
3.3.	Renacimiento en <i>Bomarzo</i>	263
3.3.1.	La idea de Nobleza.....	265
3.3.1.1.	Un nuevo concepto de nobleza. Los bastardos.....	270
3.3.1.2.	La toma del poder.....	277
3.3.2.	Las cortesanas	292
3.3.3.	Los ambientes externos	298
3.3.4.	Los ambientes internos.....	311
3.3.4.1.	Las leyendas	313
3.3.4.2.	La literatura caballeresca.....	319
3.3.4.3.	Otras lecturas.....	328
3.4.	Vicino Orsini: lejos de la Historia.....	337
3.4.1.	Aspectos históricos conocidos hasta 1960	339
3.4.1.1.	Fechas.....	341
3.4.1.2.	Amigos y parientes.....	346
3.4.1.3.	Bomarzo = Polymartium	350
3.4.2.	La reinterpretación del personaje histórico	362
3.4.2.1.	La vida a través del Bosque.....	364

3.4.2.2.	Buscando a Miguel Ángel	369
3.4.2.3.	La perfección, la belleza.....	375
3.4.2.4.	La imperfección: el lado oscuro del duque.....	388
3.4.3.	Buscando a Mujica Lainez en Vicino Orsini.....	420
4.	ANALOGÍAS ENTRE AMBAS NOVELAS	428
4.1.	Fuentes históricas	429
	El uso de las fuentes históricas.....	429
4.2.	La sensación de viajar	433
4.3.	La literatura	438
4.4.	Lo medieval y lo renacentista.....	440
4.5.	La creación del personaje	445
4.6.	Posibles relaciones entre los autores	448
IV.	CONCLUSIÓN	451
V.	BIBLIOGRAFÍA.....	455
1.	OBRA DE EMILIO CASTELAR.....	456
2.	OBRA DE MANUEL MUJICA LAINEZ	458
3.	BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	460

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Página
1. Gentile Bellini. <i>Procesión en la Plaza San Marcos</i>	78
2. Masaccio. <i>Autorretrato</i>	78
3. Retrato de Brunelleschi	78
4. Fra Filippo Lippi. <i>Virgen con Niño y dos ángeles</i>	146
5. Fra Filippo Lippi. <i>Autorretrato</i>	146
6. <i>Romance del Sacco de Roma, por las tropas del condestable de Borbón</i>	193
7. Veronés. <i>La batalla de Lepanto</i>	257
8. Juan Luna Novicio. <i>Combate Naval de Lepanto</i>	257
9. Vittore Carpaccio. <i>Dos mujeres cortesanas</i>	299
10. Gaspar van Wittel. <i>Vista del Castillo de Sant'Angelo desde del sur</i>	299
11. Giovanni Battista Piranesi. <i>Le Antichita Romane</i>	299
12. Lorenzo Lotto. <i>Santos Santa Catalina y San Segismundo</i>	379
13. Lorenzo Lotto. <i>Retrato de un hombre joven</i>	379

I. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS

La deuda que la cultura y la literatura occidental tiene con la Italia del Renacimiento se deja sentir en todos los ámbitos. La literatura, las artes plásticas, la nueva forma de pensar y de actuar de los siglos XV y XVI inunda Europa, hasta el punto que las principales potencias europeas se disputan la primacía sobre los territorios italianos. La política interna de las ciudades y regiones italianas se convierte en temas de política exterior en España, Francia o Inglaterra. El poder de los Estados Pontificios, la situación de corrupción de la Iglesia que origina el nacimiento del protestantismo en el norte de Europa, el miedo al turco en el Mediterráneo, la explosión de cultura y de “humanidad” en tierras italianas no dejó indiferente al resto de Europa, ni en estos siglos ni en los venideros.

Elegir como marco para una novela histórica el Renacimiento Italiano no es un simple trabajo de documentación. Este periodo de la historia es conocido universalmente y el lector medio conoce a los principales representantes, Leonardo da Vinci, Rafael, Miguel Ángel; no le son extraños nombres de familias como los Médicis o los Visconti; seguramente ha paseado por ciudades como Roma, Florencia o Venecia, por lo que, sin duda, irá buscando dentro de su lectura, a pesar de partir de la premisa que es una obra de ficción, aquellos datos reconocibles y pretende dejarse sorprender con otros que le enriquezcan.

La novela histórica en España goza de un éxito sin precedentes en la actualidad. No fue así en el pasado, aunque la producción haya sido notable, no lo ha sido tanto su difusión. Sin embargo, ya desde el siglo XIX se pueden encontrar títulos que confirman que este género ha sido del gusto de muchos autores.

De la misma manera este género también ha tenido gran repercusión en Hispanoamérica, sobre todo entre los autores del Boom de la segunda mitad del siglo XX, convirtiéndose en una búsqueda de identidad para muchos de ellos. Pero a pesar de que sus miradas se centraban más en el espíritu criollo, Europa estuvo en su punto de mira como una manera de encontrar sus raíces. Incluso en novelas ambientadas en Europa la relación entre los dos mundos es destacable. En *Bomarzo*, de Manuel Mujica

Lainez no es difícil localizar notas que muestran guiños con el continente americano, incluso con Argentina,

“Algunos años después supe que (Don Pedro de Mendoza) había fundado una ciudad, Buenos Aires, por los extremos australes de América, y que había muerto en el mar.”¹

Desde la publicación de las primeras novelas de Walter Scott no sólo ha cambiado el concepto de novela histórica, sino también el modo de entender la Historia misma, pero el punto de partida en el que se encuentran sigue siendo una fina línea en la que la narración une historia y ficción. El historiador del siglo XIX estudiaba el pasado como depósito de la tradición, o ejemplo de la moral, en el XX lo considera como una representación de los hechos sucedidos, por lo que hace el esfuerzo de deducir y completar los vacíos que encuentra. El concepto de novela histórica que da vida a esos espacios vacíos con la imaginación del novelista, pasa de ser un marco en el que desarrollar la acción de unos personajes, a convertirse en verdadero protagonista de la misma, pues tiende a cuestionar la historia oficial, a ironizar sobre la misma.

Las dos novelas elegidas, *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar, 1877- 1879, y *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez que publica en Buenos Aires en 1962 no están consideradas en este trabajo como la representación de la evolución de la novela histórica en España e Hispanoamérica, sino más bien como dos ejemplos que a pesar de haberse producido en épocas y espacios muy diferentes confluyen en muchos aspectos.

El objetivo principal de este estudio es analizar su contexto histórico relacionado con la historia italiana del Renacimiento. El hecho de cada una de ellas abarque un siglo diferente, puesto que Fra Filippo Lippi vivió en el siglo XV y Pier Francesco Orsini, protagonista de *Bomarzo*, en el XVI, amplía el campo de la historia sobre el que hay que trabajar. Dos épocas en las que los acontecimientos históricos no coinciden, sin embargo, en cierta medida, la forma de tratarlos es similar en ambas, y su análisis da una visión bastante certera del Renacimiento italiano. Pero no solo una relación de

¹ MUJICA LAINEZ, Manuel. 2010. *Bomarzo*. Barcelona: Austral. pp. 353.

hechos da el marco en el que situar la acción, sino que el ambiente que conforman es mucho más amplio; se trata de la literatura, el arte, la religión, la forma de pensar y de actuar de los personajes, por lo que su estudio es fundamental para concretar la correcta situación espacio-temporal que los autores han elegido para sus relatos.

En ambas novelas, la vaguedad sobre los datos biográficos de sus protagonistas, proporciona al autor la posibilidad de configurar un espacio y un momento adecuado sin traspasar los límites de la veracidad y de la verosimilitud. Se seleccionan los acontecimientos históricos de acuerdo con la acción que el autor ha modelado para sus protagonistas, permitiéndose incluso alterar algunos para ajustarse a su concepción de la personalidad del protagonista. Porque, de una manera simple en el caso de la novela decimonónica, y muy desarrollado en la argentina, lo que los autores pretenden es mostrar la vida interior de los personajes a partir del marco de la historia.

Este trabajo, pues, estudia por separado las dos novelas pero siguiendo la misma línea de investigación.

En primer lugar el análisis se dirige hacia la veracidad de los datos históricos que el narrador presenta, confrontándolos con fuentes a las que posiblemente pudo tener acceso el autor. Ha sido una investigación centrada en la historia, puesto que he pretendido seguir el orden inverso que los autores han llevado a cabo. A partir del relato de ficción desentrañar cuáles han sido los testimonios que han consultado.

De una u otra manera, estos sucesos no siempre están integrados dentro de la acción directa de la que participan los personajes, pero, en ambos casos, no solo proporcionan un complejo eje espacio-temporal, sino que articulan la estructura misma de las novelas. Los acontecimientos históricos son los que marcan las distintas partes en las que se cohesionan el relato, siendo la importancia de estos lo que determine la madurez de los personajes. Así mismo, los autores utilizan la gravedad de los hechos para justificar la reacción de sus personajes, considerando la historia como una explicación freudiana de la personalidad de sus protagonistas.

El segundo análisis de este trabajo está relacionado con aquellos elementos que ayudan a configurar en el mente del lector el mundo renacentista en el que discurre el discurso. Existen tres espacios que comparten las novelas: Florencia, Venecia y Roma. Los autores pretenden mostrar una visión pictórica o incluso cinematográfica de estas ciudades, por lo que su análisis es muy representativo. De la misma forma, lo que he denominado “ambientes internos” constituye la descripción y la inclusión de otros muchos aspectos que dibujan el panorama renacentista, como es la configuración de la sociedad, la presencia de lo religioso, lo mágico, el arte, la literatura.

Si las tres ciudades importantes se identifican con los protagonistas en cuanto que el trasladarse de una a otra representa cambios en su personalidad (algo que sucede también con los espacios que no comparten), el resto de elementos están distribuidos de una manera aparentemente aleatoria, siempre con la necesidad de mantener una línea abierta que justifique al lector del presente las acciones (ficticias e históricas) del pasado.

El tercer punto, el análisis específico de la personalidad del protagonista con respecto a la Historia, tiene un peso muy diferente en este trabajo dependiendo de la novela. *Fra Filippo Lippi* plantea muchos menos matices, y el examen del marco explica directamente la concepción de sus personajes, pudiendo ir configurando uno a la vez que se analiza el otro. *Bomarzo*, sin embargo, es una novela mucho más compleja. No basta con describir las fuentes que el autor utiliza, o las descripciones espacio-temporales, o las referencias literarias o pictóricas, para poder entender al personaje. Es necesario centrarse en el personaje mismo, por lo que el estudio de esta novela posee un tercer apartado en el que también en sentido inverso, se pretende entender cómo Mujica Lainez reinventa el personaje del que tiene menos información, Vicino Orsini. Se pretende averiguar qué datos se conocía entre 1958 y 1962 del duque de Orsini, y cómo a partir de ellos, y a través de su obra, el Sacro Bosco de Bomarzo, reconstruyó una personalidad que está entre una visión renacentista y otra surrealista de su vida.

El último apartado de este estudio, “Analogías entre las novelas”, era imprescindible. Al comparar las semejanzas que existen entre ellas no he pretendido en ningún momento señalar una relación directa, pues desconozco si Mujica Lainez conocía o no la novela de Castelar. Pero sí comprobar que la observación de la Historia en ellas tiene muchos puntos en común, y en ocasiones las hace coincidir tanto en la estructuración de la novela como en la configuración de sus personajes.

En cuanto a la metodología utilizada para realizar este estudio, ha sido sencilla aunque laboriosa. La bibliografía consultada sobre la obra de Castelar y de Mujica Lainez no aborda directamente el estudio de la contextualización de sus obras, especialmente en la narrativa de Castelar.

En el caso de Mujica Lainez si existen artículos y estudios que analizan cómo recrea el Renacimiento en su novela, incluyendo en algunos casos las fuentes que fueron consultadas por el autor. Mujica Lainez en su amor por el detallismo y el coleccionismo conserva hasta su muerte sus cuadernos de notas, por lo que no ha sido difícil encontrar una relación de las fuentes que ha utilizado para reconstruir el marco de la historia, y el trabajo ha consistido en recuperar los fragmentos exactos que ha utilizado. En otros momentos es la novela misma la que ha dado pie para localizarlos, pues el narrador en primera persona alude a ellos directa o indirectamente, o incluso es el autor, en las muchas entrevistas que concede, quien facilita dicha información. La tercera línea es la confrontación de esas fuentes con otras similares, ya que al ser más precisas se puede apreciar mejor la veracidad que busca el autor. De todas formas la exhaustividad de *Bomarzo*, hace imposible la reconstrucción de todos los datos, pues ello implicaría la destrucción de la novela como tal.

En *Fra Filippo Lippi* la búsqueda de las fuentes no es tan detallada, porque su autor tampoco lo es al incluirlas dentro de la narración. En el prólogo de la novela Castelar indica los principales anacronismos que el lector puede encontrar así como las fuentes principales que consulta. Cuando no he tenido referencias sobre las fuentes consultadas he intentado reconstruir los acontecimientos a partir de bibliografía anterior

a 1877 o bien de otra, que aunque posterior, clarifique el devenir de los acontecimientos. Siempre sin perder de vista el hecho de que investigaciones posteriores pudieran encontrar nuevas versiones del acontecimiento histórico lo que resultaría anacrónico dentro del discurso de la novela. Procedimiento este que he utilizado también para Bomarzo, intentando acudir siempre a bibliografía histórica anterior a 1962.

Al transcribir los fragmentos de las obras anteriores al siglo XX he mantenido las grafías que tenía el texto original a excepción de *Fra Filippo Lippi*, donde he corregido algunas de las diferencias ortográficas que hay con la actualidad. De la misma manera, muchos de los nombres propios de autores y familias italianas están en italiano o en español dependiendo del criterio que haya utilizado el autor de la novela. Así, por ejemplo, *Médicis* utiliza la escritura española mientras que *Farnese* la italiana puesto que es así como lo emplea Mujica Lainez.

En cuanto a la acentuación o no de los apellidos de Mujica Lainez me ha guiado por lo que el autor argentino señalaba en la entrevista que Soler Serrano le hace en RTVE, en la que se bromea sobre su pronunciación, y, donde se escucha de boca del autor, “*Láinez, eso me dijo Américo Castro, hace muchísimos años. Me dijo: “usted está todo mal acentuado, usted es Mújica Láinez”*”. Pero que horror, le dije yo, que horror, que mal suena eso... no, no, no soy Mújica Láinez”.

II. ACERCAMIENTO A LA NOVELA HISTÓRICA

1. HISTORIA Y FICCIÓN

La unión de los conceptos Historia y Ficción pueden resultar contradictorios. Historia hace referencia a los hechos, los datos, que a lo largo del tiempo dejan huella en la humanidad. Ficción permanece al lado de la fantasía, la imaginación de un individuo, de un grupo social. Dos conceptos opuestos, que, no obstante, se mezclan en más de una ocasión.

En la antigüedad era difícil separarlos, y los poemas homéricos entre otros, fueron referencia histórica durante siglos. No se puede caer en el error de traer ese concepto de Historia y ficción a la actualidad, especialmente después de siglos de reflexión, pero sí es cierto que la historiografía se ha enriquecido con mitos, leyendas, creencias²... Hoy en día, la reflexión sobre ambos está ligada puesto que se parte de que el historiador está en un momento, en un lugar, poseyendo el punto de vista de su época, y su objetividad, que aunque buscada, no siempre se consigue.

Decía Amado Alonso³ que “*La historia quiere **explicarse** los sucesos, observándolos críticamente desde fuera y cosiéndonlos con un hilo de comprensión intelectual; la poesía quiere **vivirlos** desde dentro, creando en sus actores una vida auténticamente valedera como vida*”. Esta definición sirve de punto de partida para entender las diferencias, pero, a la vez, las envidias que ambas sienten hacen que la una se impregne de la otra.

Hegel consideraba la totalidad de la vida humana como un gran proceso histórico en el que toda una serie de fuerzas motrices se extiende a todos los fenómenos de la vida humana, incluido el pensamiento histórico; todo lo que hace el hombre, lo que piensa, lo que crea se convierte en ciencia histórica cuando un historiador pone los

² AÍNSA, Fernando. 1997. “Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, En: KOHUT, Karl (ed.) *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt: Vervuert, pp. 111-121

³ ALONSO, Amado. 1984. *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en “la Gloria de Don Ramiro”*. Madrid: Gredos. pp. 12.

datos del pasado por escrito. Estamos, pues, ante tres elementos fundamentales: los hechos, el historiador y la escritura.

1.1. Los hechos

Los hechos históricos son la parte más objetiva de la Historia, aquella común para todos. Los positivistas en el siglo XIX, queriendo convertir la Historia en ciencia, iniciaron ese culto a los hechos. *Primero averiguad los hechos, decían; luego deducid de ellos las conclusiones*⁴.

Es el historiador quien los selecciona, quien elige la importancia de uno y no de otro, quien los interpreta, puesto que dependiendo del testigo que lo presencia, de las implicaciones que para esos testigos tengan, de la trascendencia en los hechos futuros, el dato se planteará de una forma o de otra, porque el pasado plasmado en los libros de Historia vive aún en el presente y por lo tanto el hoy del historiador influirá en la selección e interpretación de los hechos del ayer.

1.2. El historiador

Según Collingwood *"El pasado que estudia el historiador no es un pasado muerto, sino un pasado que en cierto modo vive aún en el presente"*⁵. Las implicaciones del pasado llegan hasta nuestro presente con toda una serie de consecuencias que van cayendo como fichas de dominó. Es el historiador, hombre situado en un espacio y un tiempo concreto, quien debe reconstruir ese pasado con los ojos del presente, a la luz de los problemas de ahora y valorarlos para saber qué merece la pena recoger. Uniendo ambas ideas se produce una interrelación de pasado y presente.

Ya Paul Valery había afirmado que la historia es inseparable del historiador, de hecho, el historiador toma los datos que tienen un valor neutral para integrarlos en una determinada trama constituyendo un relato irónico, trágico. Es una decisión a priori,

⁴ CARR, Edward H. 1984. *¿Qué es la historia? Conferencias de "George Macaulay Trevelyan" dictadas en la Universidad de Cambridge en enero - marzo de 1961*. Barcelona: Ariel, pp. 12.

⁵ Ibid. p. 29.

seleccionando datos, certificando su veracidad, hilando la continuidad de la narración allí donde los espacios vacíos no son suficientes, utilizando la intuición, la imaginación, la fantasía para rellenarlos. Pero incluso haciendo referencia únicamente a los datos, a los hechos, es el historiador quien decide cuáles son importantes y cuáles no, en qué orden los presenta y en qué contexto. E. Carr⁶ hace referencia, a propósito de esto, a una cita de Luigi Pirandello, donde el padre de *Seis personajes en busca de autor* decía: “*un hecho es como un saco: si está vacío no se sostiene. Para que se mantenga en pie, primero es necesario que entren las razones y los sentimientos que lo han determinado*” para avalar la idea de que es el historiador quien debe rellenar el saco, poner vida a los hechos y los personajes históricos. Así pues, con datos objetivos, e incluso completos, ¿se puede ser realmente objetivo? El historiador debe obviar sus sentimientos, pero ¿hasta qué punto se puede alejar del contexto en el que vive, en el que está inmerso? El historiador tiene que dar vida a individuos del pasado, para que los hechos del pasado tengan sentido, puedan explicarse. ¿En qué se diferencia, por lo tanto, de un novelista? También el novelista da vida a unos personajes, en alguna ocasión también reales, que como dirían los personajes de Pirandello sólo necesitan un autor para existir. La diferencia, sin embargo, parece obvia, “*los historiadores son, de alguna manera escritores, novelistas; tienen que imaginar, pero no pueden inventar, deben guiarse por los hechos*”⁷.

La cercanía de historiador y escritor de ficción, es antigua. De hecho, Aristóteles en su *Poética* marca la diferencia, al afirmar que uno relataba lo que había sucedido, y el otro lo que podría haber sucedido. Pero, en realidad, se deduce la principal similitud, ambos son narradores de la vida de los hombres.

Lo que para Collingwood era la “*imaginación constructiva*”, de la que hacían uso los historiadores, para elaborar un relato plausible a partir de unos datos, que en su forma de procesado, carecen por completo de sentido, se asemeja mucho a la forma de

⁶ CARR, *ob. cit.*, pp. 15.

⁷ COSTA, Ivana. 2007. “La historia del siglo: entrevista al historiador Eric Hobsbawm”. *Clarín.com* Recuperado el 7 de junio de 2015, en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/06/09/u-00711.htm>.

reinventar un personaje. Ambos, historiador y literato, deben ser curiosos, deben imaginar las emociones de unos individuos que no se les parecen. Aunque también es cierto que no se puede llegar al fondo de un periodo histórico, si no se trata de averiguar cómo era. En este sentido Amado Alonso hace una apreciación.

“La intuición intelectual del historiador hilvana las acciones y sucesos en determinado orden y jerarquía de causalidad, y su dibujo forma una figura de sentido; la intuición sentimental del poeta consiste en meterse en el personaje poetizado y vivir en él el crecimiento mismo de la acción, hallando en él y en ella un sentido que se sugiere desde una profunda coherencia emocional de valores, un orden en el mundo y en la vida.”⁸

1.3. La escritura

Vivir es añadir un día a otro, una suma interminable de acontecimientos en unos escenarios en los que la gente entra y sale. Al contar la vida, todo cambia; sólo que nadie lo nota; la prueba es que se habla de “historias verdaderas”. Como si pudiera haber historias verdaderas. Los acontecimientos se producen en un sentido, y nosotros los contamos en el sentido inverso.

“Era una hermosa noche de otoño de 1922. Yo trabajaba con un notario en Marommes”. Y en realidad, se ha empezado por el fin. El fin está allí, invisible y presente; es el que da a esas pocas palabras la pompa y el valor de un comienzo.”⁹

Esta cita de Jean Paul Sartre extraída de su novela *La náusea*, ejemplifica la importancia de la escritura al narrar la Historia y no se diferencia de la forma de narrar una novela. Las estructuras narrativas, el tratamiento del tiempo, del espacio, de los personajes, son idénticas para ambas. Historiadores como Hayden White, Paul Ricoeur o Michel de Certeau enfatizan en el carácter narrativo del texto histórico. Roger Chartier

⁸ ALONSO, Amado, *ob. cit.*, pp. 12.

⁹ WHITE, Hayden: 2003. “El acontecimiento modernista”. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Ediciones Paidós. pp. 235.

afirma, incluso, que la historia puede ser considerada como una escritura “de ficción”, entendiendo este último término como “*la idea de que es una escritura que representa una realidad que ya no es, que está representada únicamente a través del discurso histórico*” y que *explicar unos acontecimientos puede operar como el develamiento de una intriga, pero sin llegar a los extremos de igualar el texto histórico con un cuento o una novela*”¹⁰.

La narración se incorpora a la historia, puesto que esta, es una narración cronológica de los hechos ocurridos en el tiempo. El historiador, recoge los aspectos técnicos de la tarea del novelista y los utiliza en su interpretación de los datos. Entonces, es el historiador quien imita al novelista, y no al contrario, como propone White, o bien es el novelista quien parodia al historiador, como indica por ejemplo, Carlos García Gual¹¹. Jacques Le Golf reconoce que tal vez no sea posible escribir Historia, sino más bien historias, puesto que la Historia no se limita al conocimiento de las clases hegemónicas, sino de toda la sociedad y de todos los aspectos de la misma incluyendo la sexualidad, la locura, las mentalidades, etc.¹²

La Historia y la escritura están íntimamente relacionadas, son inseparables. La diferencia de llegar a una novela o a un texto histórico es la concepción del mundo que se refleja en él, si es real o imaginado, y la idea de que en la novela conscientemente es ficción, mientras que en la Historia se busca la realidad objetiva.

Llegados a este punto habría que tener en cuenta también la historia de la lectura, porque el texto coacciona la lectura. Roland Barthes en su ensayo *La muerte del autor*, afirmaba que un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de

¹⁰ ALFONSO LÓPEZ, Félix Julio. 2010. “El festín de Clío y Calíope: literatura, historia y novela histórica”. *Anuario CESMECA 2008. Nueva época*. pp. 561-574.

¹¹ GARCÍA GUAL, Carlos. 1996. “Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la antigüedad: algunos ejemplos”. En: ROMERA CASTILLO, José, et .al (coords.). *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de La UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor. pp. 55-62.

¹² GRINBERG PLA, Valeria. 2001. “La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2. Recuperado en 20 de julio de 2012. <http://www.denison.edu/collaboratiosn/istmo/v1n1/articulos/novela.html>.

varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación, y que el lugar donde confluyen no es el autor, sino el lector. El autor moderno se aleja del texto, nace con él, no existe otro tiempo que el de la enunciación y todo texto está escrito eternamente aquí, ahora, y es en su lectura donde todas las interpretaciones cobran sentido.

Y es tal vez aquí el punto de partida para comenzar a tratar el tema de la novela histórica. Los hechos son modificados por el autor, pero son reformulados por el lector que busca encontrar en la ficción que se le presenta una visión de la historia familiar, reconocible, pero que a la vez le sorprenda y pueda discernir en qué momento trata lo verdadero, lo verosímil, o lo imaginado.

2. LA NOVELA HISTÓRICA

En la revista *Esquire* (noviembre de 1991) Oliver Stone hace esta valoración sobre la historia a raíz su película *J.F.K.*

“¿Qué es la historia? Algunas personas dicen que es un montón de chismes inventados por los soldados que la pasaron en un campo de fuego. Ellos dicen que tal cosa ocurrió. Ellos crean, ellos la agrandan, ellos la mejoran. Yo conozco combatientes que inventaron basura. Estoy seguro que los vaqueros hicieron lo mismo. La naturaleza de los seres humanos es la exageración. Así, ¿qué es la historia? ¿Quién sabe?”¹³

La narración del pasado varía en función de quién la cuente, de las fuentes que se han conservado, de los historiadores que eligen unos hechos u otros, a veces de hechos distorsionados, contaminados voluntaria o involuntariamente. El ser humano tiende a perpetuarse y en su afán de supervivencia adapta los hechos a sus intereses. También el historiador puede ser subjetivo a la hora de elegir sus fuentes, diezmadas en muchas ocasiones, o elegir una perspectiva u otra para enfrentarse a ellas. La novela histórica constituye a manera subjetiva de enfrentarse pues a un hecho. En vez de ser el testigo quien aporte esa subjetividad es el narrador quien se ayuda de la imaginación para rellenar las lagunas que la Historia ha perdido.

Si la intención del historiador es narrar de forma objetiva, haciendo valoraciones de sus investigaciones, llegando a conclusiones que pueden, en cierta manera, repercutir en el presente, la del novelista es la recreación del pasado, ya sea desde una perspectiva intimista y retrospectiva o de una manera testimonial y realista intentado en ambas subjetivar lo histórico¹⁴.

¹³ WHITE, *ob. cit.*, A partir de una valoración crítica sobre la película JFK de Stone. Nota a pie de página. pp. 223.

¹⁴ AÍNSA, *ob. cit.*, pp. 111-121.

2.1. La intención del autor

Para Valeria Grinberg Pla, la historiografía, como narración, se vale de los mismos mecanismos que la novela para reconstruir un relato del pasado que se constituye en historia en y por su escritura¹⁵. Historia y narrativa pueden utilizar parámetros similares en cuanto a los procedimientos lingüísticos, centrándose además en la recreación de hechos y épocas pasadas.

Decía Georg Lukács que en la novela histórica se pretende resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en los acontecimientos históricos, presentar al lector una panorámica de cómo vivieron, sintieron y actuaron. No intenta expresar con veracidad los hechos sino recrear, evocar e incluso reivindicar la realidad en función de una perspectiva nacionalista, de transmisión de ciertos valores, de la presentación más o menos actualizada de los personajes y los hechos históricos. Los límites entre lo real, lo verosímil e incluso lo satisfactorio se entremezclan en este género.

Alessandro Manzoni se defiende de quienes le critican de no reflejar la realidad en su obra *I promessi sposi* afirmando que es a partir de los hechos históricos cuando la inventiva entra a formar parte de la novela.

*“E che? volete farmi conoscere delle realtà, e non mi date il mezzo di riconoscerle per realtà? Perché mai avete voluto che queste realtà avessero una parte estesa e principale nel vostro componimento? perché quel titolo di storico, attaccatoci per distintivo, e insieme per allettamento? Perché sapevate benissimo che, nel conoscere ciò che è stato davvero, e come è stato davvero, c'è un interesse tanto vivo e potente, come speciale. E dopo aver diretta e eccitata la mia curiosità verso un tale oggetto, credereste di poterla soddisfare col presentarmene uno che potrà esser quello, ma potrà anche essere un parto della vostra inventiva?”*¹⁶

¹⁵ GRINBERG PLA, *ob. cit.*, <http://www.denison.edu/collaboration/istmo/v1n1/articulos/novela.html>.

¹⁶ MANZONI, Alessandro. 1967. “Del romanzo e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione”. *Opere di Manzoni; a cura di Cesare Federico Goffis*. Bologna: Zanichelli. pp. 996.

Porque el discurso narrativo va dirigido a un receptor que espera lo real, la verdad, en el caso de la Historia, y un pacto con lo posible y lo verosímil en el caso de la ficción.

La intención del autor en las novelas históricas es recrear, dar vida poética a los personajes históricos, traerlos al presente del autor y del lector para enjuiciar no el pasado sino el presente.

Decía Jesús Fernández Santos a propósito de *Extramuros*: “*lo que yo hago es traer épocas pasadas a la actual, ya que recrear por recrear no me interesa lo más mínimo. Eso es una arqueología. Para mí lo fundamental es el tiempo de ahora: es expresar los miles de problemas que parecen superados en nuestros días, y que no lo están porque muchas de las raíces de nuestro país no han cambiado, para bien o para mal, gran cosa, y el escritor, a mi juicio, como todo artista, debe tratar el sentido de la vida que le rodea*”¹⁷.

2.2. Lo real, lo verosímil, lo satisfactorio

Lo que se propone la Historia es adquirir conocimiento a partir de los hechos reales, de la observación del tiempo, de las épocas, de los lugares. Dicho conocimiento no llega a una comprensión total del pasado, pero lo intenta. La literatura ha quedado relegada, en este ámbito a los orígenes inciertos de la humanidad, donde los datos históricos no se pueden cerciorar objetivamente y se recurre a la sabiduría popular mezclada con elementos fantásticos, creencias, hazañas que han dado origen a la aparición de las sagas de los reyes y los héroes, plagando de imaginación la vida de los hombres.

La novela histórica exige una preparación documental y erudita aunque no hay que confundirla con la historia novelada, en la que priman los hechos históricos sobre

¹⁷ CASTRO, Isabel de. 1996. “El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación”, En: ROMERA CASTILLO, José, et. al. (coords.). *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de La UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor, pp. 167-174.

los inventados. Como dice Georg Lukács, la novela histórica es aquella que toma por propósito principal ofrecer una visión verosímil de una época histórica preferiblemente lejana, de forma que aparezca una cosmovisión realista e incluso costumbrista de su sistema de valores y creencias¹⁸. Pero para poder dar esa visión al lector debe trabajar con un pasado documentado e inscrito en la memoria colectiva. Si el lector no reconoce como histórico un evento que se incorpora en la ficción, es difícil que pueda leer la novela como histórica. El lector espera, como afirma Turner, una cierta fidelidad a las fuentes porque estas fuentes son justamente históricas¹⁹.

Es cierto que el lector no es un experto en la historia y que no va a reconocer todos los hechos que aparecen en ella, pero también lo es que no espera que todo lo acontecido en la novela sea real. Juega con lo ficticio, intentando descubrir cómo el autor ha resuelto una situación u otra, intentando rellenar los huecos que la historia, o su falta de profundización, esconde. El lector espera, por lo tanto, un cierto grado de invención. Hay por parte del autor un alejamiento voluntario de la verdad histórica, llegando en ocasiones a reinventar la misma Historia. Es contar un hecho “como si” fuera real. Nos adentramos, pues, en el ámbito de lo verosímil.

Es lo verosímil lo que da libertad al autor, pues el texto que no debe estar encorchetado por unos datos demasiado estrictos. No se pide una veracidad extrema e incluso se permite que una acción inventada esté encuadrada por toda una serie de acontecimientos reales, plagiados, o transcritos de las fuentes originales, sin que por ello merme la originalidad del relato.

Se perfilan en este sentido dos tendencias, como afirma Isabel de Castro en su artículo “El cuestionamiento de la verdad histórica. Trasgresión y fabulación”²⁰, una primera en la que se mantiene respeto a la verosimilitud y la fidelidad al “exemplum”, y

¹⁸ SÁNCHEZ ADALID, Jesús. 2008. “Novela histórica”. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*. n.º. 1, pp. 44-52.

¹⁹ PONS, María Cristina. 1996. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México D.F.: Siglo XXI. pp. 48.

²⁰ CASTRO, *ob. cit.*, pp. 167-174.

otra tendencia netamente fabuladora, basada en la invención consciente del autor, que intencionalmente se aleja de lo verosímil y de la proyección ético-aleccionadora.

El punto de inflexión está en la forma de narrar, es decir, narrar la ficción como historia o la historia como ficción. Para la recreación de una época y la contextualización de los personajes, la narración novelesca introduce elementos inventados, porque su objetivo no es la verdad sino lo verosímil, lo posible. La novela histórica recupera no un pasado real, sino un pasado narrado²¹. Se trata de contar de otra forma historias que ya se han contado, buscando nuevas estrategias para manejar ese pasado. El material histórico de una novela histórica está discursivizado, textualizado en el discurso historiográfico o en los documentos²². El autor tiene que prestar cuidado a introducir de manera satisfactoria y verosímil sus conjeturas, sin caer en la anacronía o en no acomodar correctamente los hechos conocidos.

Podemos incluso en la negación del propio género, como afirma Álvaro Pombo en una entrevista concedida a El País, “*¡No hay novelas históricas! O es novela o es historia. En el momento en que la ficción toca la historia, la convierte en ficción.*”²³

Sin embargo, los límites entre una novela en los que la ficción es total y aquellos en los que los resquicios de la Historia pueblan sus páginas es claramente visible.

2.3. El tiempo: presente, pasado, anacronismos²⁴

Paul Ricoeur afirmaba que “*el tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo*”²⁵. El pasado es narrado desde el presente de un emisor situado en ‘su

²¹ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. 1996. “Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea” En: ROMERA CASTILLO, José, (coords.) *et. al. La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de La UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor. pp. 214.

²² PONS, *ob. cit.*, pp. 66.

²³ MANRIQUE SABOGAL, Winston. 2004 “Entrevista a Álvaro Pombo: la lengua y el lenguaje de la ficción”. *EL PAÍS*, 21 de junio.

²⁴ FERNÁNDEZ PRIETO. “Relaciones...” *ob. cit.*, pp. 213-222.

²⁵ GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio. 1996. “P. Ricoeur: texto e interpretación”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 5, pp. 219-238.

presente, por lo tanto, la relación de dicho pasado, la cronología, el devenir de los acontecimientos están en la memoria y la interpretación del narrador.

Es en la novela histórica, donde se puede hablar de libertad en las fronteras que el tiempo impone. El pasado y el futuro habitan en el presente. En la novela histórica esta concepción del tiempo ayuda a restaurar el desorden y la fragmentación que existe en la Historia que no puede subsanar los huecos sin información objetiva.

El enunciador de una novela histórica se sitúa siempre en el presente en relación al pasado de la historia enunciada. Ese presente puede coincidir o no con el presente del lector, aunque se pretenda dar la ilusión de coincidencia. Un ejemplo es *Bomarzo* de Mujica Lainez. De hecho la presencia del presente del lector influye en la representación final del tiempo en la novela histórica. Voltaire en la “Carta a Dumarais” de octubre de 1755, a propósito de su tragedia *L’Orphelin de la Chine* afirma:

*“Si los Franceses no fueran tan franceses, mis Chinos habrían sido más chinos, y Gengis más tártaro todavía. He tenido que empobrecer mis ideas y quedarme corto para no irritar a una nación tan frívola que se ríe locamente y que cree poder reírse alegremente de cuanto no está en sus costumbres, o mejor en sus modas.”*²⁶

Esta referencia de Amado Alonso a la ambientación arqueológica de la ficción en la que los autores visten a los personajes en “unos trajes de museo”, pero que corresponden a las denominaciones comunes de la época del autor y de los lectores, se aplica también a la concepción temporal dentro de una novela histórica. El tiempo que aparece no corresponde exactamente con el pasado en el que los personajes vivieron. Se corresponde con el presente, dejando traslucir los conflictos, los valores morales, las pasiones que el lector espera encontrar, porque son las que él reconoce, las que actualizan la historia del relato, provocando simultáneamente un efecto contrario, el de

²⁶ ALONSO, Amado, *ob. cit.*, pp. 21. (Nota a pie de página).

la evasión hacia mundos lejanos que le resultan desconocidos y, sin embargo, le son familiares.

El tiempo se vuelve mítico, épico, en ocasiones subordinado a un espacio abstracto que permite que la novela histórica pueda permitirse, al contrario que la Historia, el rechazo de la objetividad, de la alteración de fechas, de datos, a fin de dar una ambientación que justifique el presente del autor y del lector. Esto sucede con muchas de las novelas históricas hispanoamericanas, puesto que en Hispanoamérica la Historia fue contada por los conquistadores y necesitan, desde la Independencia de los países latinoamericanos, una narración de los hechos diferente, una selección de los datos que limitan con la fantasía, las supersticiones, el mundo mágico que les es propio a los sometidos.

2.4. Los personajes

“Lo que le da carácter histórico a una novela es la presencia de personajes y episodios históricos, tratados de un modo que sufran un proceso de ficcionamiento. Y no que relate hechos de un tiempo que ya era pasado para el autor. El que determinados sucesos y personajes sean históricos no puede depender de que quien los narra haya sido actuante o testigo de ellos, o de que, contrariamente, correspondan a tiempos más o menos remotos con respecto a él. Lo que hace históricos a ciertos hechos es que hayan tenido una determinada trascendencia, que hayan influido en el desarrollo posterior de los acontecimientos.”²⁷

Para Alexis Márquez Rodríguez, como para muchos otros críticos, no basta con relatar unos hechos pasados aunque estos sean verídicos. No es una biografía o una crónica lo que hace que un texto se pueda considerar una novela histórica, sino más bien el presentar una situación que esté marcada por la ficción.

²⁷ MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. 1991. “Raíces de la novela histórica”. *Cuadernos Americanos*, 4, pp. 32-49.

Hablar de los personajes, es, pues, volver sobre el tema realidad-ficción. ¿Cuánta parte de historia, y cuánta de ficción aparece en un personaje de una novela histórica? La respuesta a esta pregunta es evidente. Depende del personaje, porque no todos los que habitan una historia novelada tienen un carácter histórico. Ya Alessandro Manzoni²⁸, a quien el mismo W Scott consideraba verdadero continuador del género que él había inaugurado, define los personajes históricos de sus novelas alegando que estos dirán y harán lo que dijeron e hicieron cuando vivían, pero también lo que el autor imagine para ellos, dependiendo de su carácter, y de los hechos en los que los hace intervenir. Por otro lado, a sus personajes inventados le dará la palabra y las acciones de los hombres del tiempo que les corresponda y les hará verosímiles en su forma de actuar, en sus ideas, creencias, acorde con la época en la que los introduce.

Hay, por lo tanto, dos tipos de personajes en las novelas históricas: los reales, que corresponden a grandes personajes que se pueden encontrar en los libros de historia, y los inventados que sobreviven en los resquicios muertos de la historia disfrutando de su propia existencia. Y teniendo en cuenta cuál de estos tipos sea el protagonista de la novela tendremos un tipo u otro de relato.

Georg. Lukács en su estudio de la obra de W. Scott observaba cómo este hacía aparecer en primer plano lo que Lukács denominaba “héroes mediocres”, que representaban la vida cotidiana del pueblo, y en un plano secundario las grandes figuras históricas y los grandes acontecimientos históricos²⁹. Estos héroes, puestos en el punto de mira de los acontecimientos realmente históricos, deben sortear toda una serie de aventuras, de acontecimientos, que le llevan generalmente hacia una final feliz, aunque el acontecimiento histórico en el que son incluidos sea catastrófico. Son personajes sacados de la gente corriente, de la intrahistoria, o de la microhistoria, (parte de la Historia que no basa sus estudios los grandes personajes), que ambientan el relato, le dan vigor, y pululan por y luchan contra toda una serie de acontecimientos de los que tiene que sobrevivir.

²⁸ MANZONI, *ob. cit.*, pp. 997.

²⁹ ALFONSO, *ob. cit.*, pp. 561-574.

El segundo tipo de protagonista es el que realmente vivió. Para él, el autor tiene que centrarse en los acontecimientos que le rodearon, y es entonces cuando debe plantarse cómo afrontó las situaciones, cómo reaccionó ante ellos. Debe dar vida a unos actos carentes de vida, porque el lector desea observar en la novela la transformación de unos datos, que seguramente le son conocidos, en un ser de carne y hueso, es decir, en un ser humano que se le parece. En el “morbo” de la resolución de determinadas situaciones es donde radica el punto de inflexión fundamental de una novela histórica.

El lector admite que la historia no sea estrictamente histórica, que haya imaginación, que se introduzcan anacronismos, siempre y cuando no se destruya completamente la idea que él tiene de ese momento histórico. El personaje debe evolucionar acorde con la época en la que está inmerso, porque eso es lo que se espera de él.

“En la novela histórica lo individual y privado se subordinan a lo colectivo y público. Es decir, la vida individual y privada de los personajes se subordina a, o es determinada por, el devenir histórico.”³⁰

Por otra parte el uso de un narrador en primera persona o en tercera persona hace que se potencie la figura del personaje. Según García Gual, el narrador omnisciente, en tercera persona, correspondería a aquellos textos en los que los protagonistas son gente corriente que se desliza por una serie de acontecimientos históricos que afectan a su vida; el narrador en primera persona, se deja para aquellas novelas en las que el protagonista es una figura histórica que interpreta desde una perspectiva personal aquellos hechos que ha vivido personalmente.

Sin embargo, la novela histórica contemporánea se cuestiona estos planteamientos y plantea distintos tipos de narradores para producir un relato polifónico de la historia que obedece a la intención de recoger múltiples perspectivas del pasado.

³⁰ PONS, *ob. cit.*, pp. 58.

3. RECORRIDO DE LA NOVELA HISTÓRICA

3.1. El nacimiento de la novela histórica: la novela histórica romántica

Todos están de acuerdo en una época y un autor para el inicio de la novela histórica: el escocés Walter Scott a principios del siglo XIX. El éxito de sus obras y su influencia en novelistas europeos hacen que se le haya considerado como el creador del género. Sin embargo, la novela histórica perfilada por W. Scott no emerge como un género que rompe o innova, sino que hay que incluirlo dentro de un contexto que se ensancha al siglo XVIII.

La irrupción de lo histórico en la literatura se puede localizar ya desde la antigüedad clásica. El criterio aristotélico de la *mimesis* o copia de lo histórico ha estado presente desde entonces. En el Mundo Antiguo historia y novela van de la mano, se ayudan para presentar de una forma verosímil los hechos, a fin que las historias ficticias que buscaban “parecer” históricas dieran una imagen de dignidad a aquello que relataban. En la Edad Media la diferencia entre historias reales, (crónicas, biografías...) e historias fingidas (libros de caballerías...) es apenas imperceptible. Hay que esperar hasta el siglo XVI para encontrar el concepto de verosimilitud en la reinterpretación que se hace la *mimesis* aristotélica.

Pero si se entiende que una novela histórica lo es en el momento en el que el lector identifica algunos de sus componentes básicos como históricos, encontraríamos su antecedente a finales del siglo XVIII, cuando los novelistas comienzan a utilizar información recogida por los anticuarios respecto de las costumbres, hábitos, vestimenta y la arquitectura de épocas pasadas con el objeto de situar en un detallado contexto histórico, como afirmaba Henri L. Wesseling. No todos están de acuerdo en ver estos antecedentes. Georg Lukács, aunque conoce estos temas históricos, considera que les falta la capacidad de derivar la individualidad de los personajes de la peculiaridad

histórica de sus épocas³¹ y que por lo tanto no pueden estar dentro de la misma categoría.

Sea o no su antecedente, hay que remarcar, como hace Celia Fernández Prieto³², que la novela histórica romántica se configura integrando elementos que proceden de diversos modelos genéricos anteriores:

- ✓ Asume la tradición del romance antiguo, de los libros de caballería, especialmente para la composición de la trama.
- ✓ Asimila recursos de la novela gótica como la utilización de escenarios y ambientaciones lóbregos y solitarios.
- ✓ Incorpora técnicas de la novela social-realista en el análisis del mundo privado de los personajes.
- ✓ Toma del costumbrismo un tipo de descripción minuciosa.
- ✓ Aprovecha la sugerencia del arte cervantino en la configuración de la instancia enunciativa mediante al procedimiento de fingir que los hechos están documentados en un manuscrito o en una crónica.

El escocés Walter Scott pone las bases de este tipo de novela: la descripción de las costumbres y circunstancias que rodean a los acontecimientos, el carácter dramático de la acción, el uso del diálogo como forma de acercarse a los personajes, la humanización de los personajes históricos mientras que en primera línea argumentativa presenta a un “héroe mediocre”, como lo define Georg Lukács, parecido al *gentleman* inglés del tipo medio, con cierta firmeza moral y una decadencia que llega en ocasiones al autosacrificio.

Pero la constitución del género no está tanto en la producción novelística de Scott, sino, más bien, en la de aquellos escritores de toda Europa que continuaron su obra y vieron las posibilidades narrativas de la misma.

³¹ Ibid. p. 74.

³² FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. 1998. *Historia y novela, poética de la novela histórica*. Navarra: EUNSA.

En el siglo XIX hay una concepción de la historia más global. Jules Michelet en su *Histoire de France* (1869) concibe la Historia como una resurrección del pasado. Se propugna una Historia que no se limite a los grandes acontecimientos, sino que atienda a la vida de la gente cotidiana. La figura del “héroe medio” scottiano es, sin lugar a dudas, el gran descubrimiento que hace despuntar el género, puesto que aproxima al lector medio la historia, a la vez que ocupa el vacío existente en el desconocimiento del pasado en una época en la que la búsqueda de la identidad de la nación se halla en muchos casos en unas raíces medievales rescatadas con la nostalgia subjetivista del romanticismo y restaura “la coherencia temporal del presente del lector”³³. La novela histórica textualiza la relación entre un pasado fragmentado y un presente burgués, el narrador no asume ninguna condición de historiador y solamente corrobora con sus personajes los ideales románticos de la época.

Los autores de la novela histórica romántica pretendieron aunar verdad y ficción, pero de la Historia tomaron la parte arqueológica³⁴ y “aplicando su esfuerzo a la representación artística y vivaz de estados culturales pretéritos, no crearon dentro de esos estados vidas individuales en auténtico crecimiento”. Además estas novelas presentan graves fallos históricos y al ser cuestionada la fiabilidad histórica se ponen en evidencia los fallos narrativos. Este desfase está en el centro de la decadencia del género.

La mezcla entre historia y ficción desencadenó en el siglo XIX un debate del que participaron los principales escritores y críticos del momento. Hay que destacar la opinión de Alessandro Manzoni, declarado admirador de W. Scott, quien evidenciaba la dificultad de conjugar fidelidad histórica y ficción en la composición de *I promesi sposi*. En su ensayo *Del romanzo e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, hace un estudio crítico sobre la unión de los datos históricos en la novela. Unos lamentan, dice, la mezcla indiscriminada de lo histórico y lo inventado de manera que uno de los objetos de género “dare una rappresentazione vera della storia” queda sin

³³ FERNÁNDEZ PRIETO. *Historia... ob. cit.*, pp. 92.

³⁴ ALONSO, Amado, *ob. cit.*, pp. 27-28.

cumplir; otros se quejan de los autores que separan lo histórico de lo inventado, atentando así contra la unidad de la obra.

“Il distinguere in un romanzo storico la realtà dall'invenzione, distrugge, secondo voi, l'omogeneità dell'impressione, l'unità del l'assentimento. Ma, di grazia, come si può distruggere ciò che non è? Non vedete che questa distinzione si trova negli elementi necessari e, dirò così, nella materia prima d'un tal componimento?”³⁵

3.2. La novela histórica romántica en España

Como Juan Ignacio Ferreras constata que en 1813 se publica el episodio nacional *El héroe y las heroínas de Montellano* de Pablo Rincón que considera el primer relato histórico en torno a la guerra de la Independencia.

Antonio Ferraz Martínez en su tesis doctoral *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós*, hace una relación de las novelas que tratan temas históricos y se pueden acercar al tema histórico. Dadas las peculiaridades del romanticismo español, de su tardía irrupción en el panorama artístico y literario, habría que esperar hasta 1830 para poder hablar de la novela histórica en España. En este momento confluyen dos aspectos importantes. Por un lado la vuelta de los exiliados tras la muerte de Fernando VII, por otro el despegue de la prensa literaria, (*El Europeo*, *El Semanario Pintoresco*, *el Eco del Comercio*, *el Espectador*) que asegura un éxito de público y una demanda de lectores, reflejando la preocupación de los críticos por este género y avalando su penetración en España.

Las primeras traducciones de Walter Scott al español las realizó José Joaquín de Mora en 1825 desde el exilio, pero habrá que esperar hasta 1830 para que las obras del novelista escocés sean traducidas y publicadas por editores españoles. La *Nueva colección de novelas de sir Walter Scott* del editor madrileño Moreno se inicia en 1830 al que le sigue Jordán con su *Nueva colección de diversos autores, traducidos al*

³⁵ MANZONI, *ob. cit.*, pp. 997.

castellano por una sociedad de literatos (1831-1832). Lo que más se valora de .W. Scott es la “verdad” que hay en sus descripciones y costumbres de la época evocada, el correcto equilibrio entre el respeto a la historia y la invención novelesca y, también, el carácter moral y la moderación en los contenidos, que lo alejan de los excesos románticos³⁶.

Casi simultáneamente se inicia la aparición de novelas históricas nacionales, *Ramiro, conde de Lucena* de Rafael Húmera y Salamanca (1823), *Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne*, de Ramón López Soler (1830), *El doncel Don Enrique el Doliente* de Mariano José de Larra (1834), *Sancho Saldaña o el castellano de Cuellar* de Espronceda (1834) entre otras. Según Valera Jácome, el apogeo de la novela histórica romántica se daría hasta 1844 con la publicación de *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco, obra con la que para Felicidad Buendía también finaliza el periodo romántico. Juan Ignacio Ferreras, por el contrario, alarga este periodo hasta 1850.

Este tipo novela da respuesta a demandas literarias y culturales que van desde un intento de rellenar el vacío historiográfico existente en el pasado de España, y necesario para formar la identidad nacional, a un afianzamiento de la industria editorial, así como un puente con la tradición narrativa medieval de los libros de caballería, con las líneas propuestas en la obra de Cervantes, y con las líneas narrativas de mayor éxito en Europa, Scott, Víctor Hugo, Cooper, Chateaubriand, Manzoni³⁷.

El narrador de la novela histórica debe permanecer objetivo, huyendo de la subjetividad, de la imaginación, a favor de la verosimilitud, y para garantizar esa objetividad debe poner límites que marquen la distancia temporal entre el presente del narrador y el pasado de lo narrado. Según Charles Bergquist “*el autor omnisciente del siglo XIX no viajaba en el tiempo, para colocarse en la misma época de sus personajes,*

³⁶ FERNÁNDEZ PRIETO. *Historia... ob. cit.*, pp. 89.

³⁷ *Ibid.* p. 89.

sino que se mantenía siempre en su propia época y observa los siglos anteriores desde allí, posición que tiende alejarse tanto al narrador como al lector del relato”³⁸.

En las primeras novelas el tema histórico está relacionado con el legendario de los cantares de gesta, al invocar el narrador a las musas y solicitar la atención de los oyentes, junto con otros elementos moralizantes, haciendo intromisiones ideológicas del narrador o intentando, a veces, como por ejemplo en *Sancho Saldaña* de Espronceda, introducirse en el relato como si fuera un espectador de la escena, sin embargo, no faltan alusiones directas a la veracidad de los hechos. Otras veces, el narrador aparece como observador de los hechos (*El doncel don Enrique el doliente* de Larra) lo que atenta de nuevo contra el propósito de objetividad y veracidad, puesto que el narrador no puede presenciar los hechos pasados. Estos desajustes entre el tiempo de la historia y el de la narración contribuirán al fracaso de la novela histórica porque llevan al alejamiento progresivo de la fidelidad histórica, y dará lugar, a la llamada “histórica de aventuras” y “de aventuras históricas” como afirma Ferreras.

3.3. La novela histórica en la segunda mitad del siglo XIX

El Realismo supone la presentación de la realidad más cercana, su análisis, su descomposición, la experimentación. La novela histórica es válida por la presentación de los hechos reales, y por lo tanto hay un alejamiento consciente del Romanticismo al limitarse a dar aquellos datos certificados documentalmente. *La comédie Humaine* de Balzac intenta presentar la historia de Francia haciendo una crónica del vivir cotidiano y privado de las personas, una historia de las costumbres. La novela histórica se une aquí, pues, con la novela de costumbres y con la novela realista.

En España la novela histórica tiene su continuidad con los *Episodios Nacionales* de Galdós que presentan el pasado del siglo XIX en un intento de analizar y explicar la situación en la que se mueve la sociedad española de finales del siglo XIX. Amado

³⁸ MATA INDURAIN, Carlos. 1998. “Técnicas de la novela histórica romántica española”. En: SPANG, K. *et. al.* 1998. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.

Alonso habla además de un conato de resurgimiento en España en 1877. Año de publicación de tres novelas de autores distinguidos: *Amaya o los vascos en el siglo VIII* de Navarro Villoslada; *Ave Maris Stella* de Amós de Escalante, discípulo de Walter Scott y de Alessandro Manzoni y *Fra Filippo Lippi* del famoso tribuno Emilio Castelar, sobre la vida florentina del siglo XV.

En el Realismo el “método histórico” consiste en acudir a los archivos sin una idea preconcebida, estudiar los documentos y escribir una narración sobre los documentos constatados documentalmente. Hayden White señala que los cuatro historiadores más importantes del siglo –Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt coinciden en que una historia verdadera debe ser escrita sin preocupaciones, objetivamente, sin la intención de insertar los hechos en un sistema formal³⁹.

El pensamiento de los grandes historiadores de este momento también se ve influido por las ideas de Shopenhauer, quien en 1818 en su *El mundo como voluntad y representación* habla de la historia como “la razón o la conciencia reflexiva del género humano”, por lo que hay que conservar todo aquello que “pudiera hablar” a la posteridad. Pero frente al positivismo de Ranke que había caracterizado el método histórico, Burckhardt⁴⁰ presenta el subjetivismo del historiador llamado a seleccionar e interpretar los hechos del pasado. Para Burckhardt el hombre individual es el protagonista del gran relato de la historia, ya como al igual que para Shopenhauer la única realidad de la historia es lo individual “el elemento inmutable a través de todas las mudanzas”.

3.4. La novela histórica en los inicios del siglo XX

Las bases de la historiografía tal y como se concebía en el siglo XIX entran en crisis con el cambio de siglo. La novela histórica continúa la línea de los *Episodios nacionales* de Galdós, pero presenta un planteamiento de la historia diferente. Las ideas

³⁹ FERNÁNDEZ PRIETO. *Historia... ob. cit.*, pp. 110.

⁴⁰ BURCKHARDT, Jacob. 1992. *La cultura italiana de Renacimiento en Italia*. Prólogo de Fernando Bouza. Ed Akal. pp.15.

de Nietzsche y de Shopenhauer se perciben en la obra de Unamuno, de Pío Baroja, de Valle-Inclán.

Nietzsche diferencia tres clases de historia: la monumental, la de anticuario y la crítica. La primera es una historia de los “efectos en sí”, es decir, una historia que tiende a la generalización, a ver en el pasado modelos ejemplares e imitables. En esta historia el pasado se mejora, se embellece y se aproxima a la libre invención. La segunda es la historia que se detiene en lo cotidiano, movida por un afán coleccionista, y su peligro es preservar la vida en lugar de generarla. La tercera es la historia crítica, que investiga, juzga y condena el pasado⁴¹.

Obras de autores de la Generación del 98 como *Paz en la guerra* de Unamuno (1897), *Las Memorias de un hombre de acción* (1912-34) de Pío Baroja, o *el Ruedo Ibérico* de Valle-Inclán (1927-28) renuevan los modelos tradicionales de la novela histórica.

En estas novelas una de las características principales es el paso de los personajes relevantes a un segundo plano y el protagonismo de un pueblo anónimo, de la colectividad. La *intrahistoria* constituye un intento de suprimir la temporalidad porque como decía Unamuno sólo a través de lo intrahistórico puede el hombre comunicarse con la “humanidad eterna”. La historia queda reducida a los acontecimientos superficiales.

Según Henri L. Wesseling⁴² hay tres rasgos que muestran el alejamiento del modelo scottiano: la subjetivación de la historia clásica por un narrador en primera persona; la visión trascendente de la historia que se refleja en la asociación de sucesos históricos concretos a motivos míticos atemporales; la autorreflexividad entendida como estrategia narrativa que rompe la supuestamente relación ente la *res gestae* y la *historia*

⁴¹ FERNÁNDEZ PRIETO. *Historia... ob. cit.*, pp. 125.

⁴² *Ibid.*

rerum gestorum. Lo metahistórico deja de ser un comentario del narrador para integrarse en la trama.

3.5. La novela histórica hispanoamericana

El novelista histórico latinoamericano escribe “del pasado”, pero no puede prescindir del presente. Siente la necesidad de recuperar su identidad y su memoria histórica a través de la literatura, siendo la cuestión de identidad colectiva (continental o nacional) uno de los temas-clave de la literatura latinoamericana desde sus orígenes hasta hoy. No nos debería extrañar, por consiguiente, si toda la literatura latinoamericana fuera dominada por el género de la novela histórica⁴³.

Tras la independencia de España, los países hispanoamericanos se encontraron sin un pasado al que acudir, sin unas raíces, con una historia oficial que les era ajena. Los escritores dan voz a los que no la tienen, recuperan para la memoria colectiva hechos o personajes marginados y proponen, mediante la reescritura ficcional de la historia, construcciones alternativas de las identidades nacionales, regionales o de grupos de personas⁴⁴.

K. Meyer-Minnemann a propósito de *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta (1907), la novela histórica latinoamericana en la que la acción se desarrolla en la España de Felipe II, explica como “el público latinoamericano podía leer la vida de don Ramiro situada en el mundo del siglo XVI como algo que lo remontaba hasta sus propias raíces”.

La novela histórica modernista pretende alejar el mundo de la historia del mundo del lector, ya que lo que atrae del pasado es su inactualidad. *La gloria de Don Ramiro*

⁴³ RÖSSNER, Michael. 1997. “De la búsqueda de la propia identidad a la deconstrucción de la "Historia europea". Algunos aspectos del desarrollo de la novela histórica en América Latina entre "Amalia" (1855) y "Noticias del Imperio (1987)". En: KOHUT, Karl (ed.) *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert. pp. 167-173.

⁴⁴ ALFONSO, *ob. cit.*, pp. 561-574.

no sólo reelabora documentos históricos, sino que también hace referencias que conectan personajes, situaciones con otros textos del arte y la literatura.

3.6. La novela de la posmodernidad

La novela histórica tradicional procuraba suprimir los límites entre la realidad y la ficción, según Brian McHale⁴⁵, mediante tres estrategias:

- ✓ Esquivar contradicciones en la historia “oficial”, al permitir la improvisación ficticia sólo en “zonas oscuras” de la historia;
- ✓ evitar anacronismos culturales;
- ✓ y crear un mundo ficticio compatible, lógica y físicamente, con el mundo real; es decir las ficciones históricas tenían que ser realistas y nunca fantásticas.

La novela histórica postmoderna, por el contrario, es revisionista, tanto en su reinterpretación y desmitificación de los contenidos habituales, como en su revisión de las convenciones de la novela histórica tradicional. Al romper con las formas tradicionales destaca el mismo acto de trasgresión, empleando tres contra-estrategias:

- ✓ la escritura de una historia apócrifa, que viole la historia oficial (historia de los vencedores y los hombres), no sólo complementándola mediante relleno de sus zonas oscuras (al escribir la historia de los vencidos y las mujeres), sino desplazándola y contradiciéndola totalmente;
- ✓ el uso de anacronismos creativos; y
- ✓ la integración de la histórica y lo fantástico.⁴⁶

La novela histórica en la segunda mitad del siglo XX tiene, por tanto una nueva concepción, un nuevo acercamiento a lo moderno. Como dice Umberto Eco en

⁴⁵ McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London y New York: Methuen.

⁴⁶ BINNS, Niall. 1996. “La novela histórica hispanoamericana en el debate posmoderno.” En: ROMERA CASTILLO, José, (Eds.) *et. al. La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de La UNED*, Madrid: Visor, pp. 159-166.

Apostillas al “Nombre de la rosa”, “puesto que el pasado no puede destruirse porque su destrucción conduciría al silencio, cabe volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad”⁴⁷. Esta novela histórica tiende a cuestionar la verdad, los héroes y los valores de la historia oficial, llegando a mezclar de forma consciente y premeditada la realidad y la ficción.

⁴⁷CASTRO, *ob. cit.*, pp. 168.

III. EL MARCO HISTORICO EN
FRA FILIPPO LIPPI Y BOMARZO

1. PUNTO DE PARTIDA. LOS AUTORES

La intención de este estudio es el análisis de la obra en sí misma, no por su relación con la evolución literaria del autor. Sin embargo, como se verá a lo largo del trabajo, su personalidad, sus ideas y su trayectoria vital se ven reflejadas en las novelas, y mucho más en el caso de *Bomarzo*. En menor medida podemos encontrarlo en la novela de Castelar, aunque también en el caso de la novela *Fra Filippo Lippi*, su construcción parte de un viaje a Italia y de las impresiones a las que el autor llega. Vicente González Martín propone este aspecto como el primero de una serie de coincidencias entre ambos.

“El punto de partida, consecuencia de la idealización literaria, es, por tanto, idéntico en ambos: la visión de un espacio y un tiempo que suscita inmediatamente en el escritor la necesidad de proyectar su fantasía creadora sobre los sucesos ficticios o históricos que pudieran haberse realizado allí en aquellas coordenadas espacio-temporales; o mejor, suscita el impulso de recrear, de resucitar una vida que la historia y la fantasía imaginan portentosa y susceptible de ser immortalizada convirtiéndola en literatura.”⁴⁸

Algunos aspectos de la vida y el pensamiento de estos autores se pueden descubrir en estas páginas, y aunque el estudio se centra sobre todo en la búsqueda de los elementos históricos y culturales que determinan el marco en el que se desarrolla la acción, también es cierto que los protagonistas de ambas novelas son en muchos aspectos los más ficticios de entre los personajes que en ellas aparecen. Muy pocos datos tenían de Pier Francesco Orsini o de Fra Filippo Lippi, en el momento de la creación, lo cual sirve para que el autor pueda volcar en ellos aspectos de su vida y su personalidad en pos de la verosimilitud del personaje. Por ello, es necesario hacer un recorrido por la vida y la obra de los autores antes de adentrarse en el estudio de estas dos novelas.

⁴⁸ GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente. 1999. “Ficción y realidad histórica en Fra Filippo Lippi de Emilio Castelar y en Bomarzo de Manuel Mujica Lainez”. *La lengua alemana y sus literaturas en el contexto europeo: siglos XIX y XX: estudios dedicados a Feliciano Pérez Varas*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca. Servicio de Publicaciones. pp. 107-114.

1.1. Emilio Castelar

Analizar la vida y obra de Emilio Castelar es analizar la situación política de la España del siglo XIX. Su importancia política, su capacidad como orador y la difusión de sus ideas a través de sus artículos periodísticos y sus discursos es imprescindible para entender la complicada historia de España desde el reinado de Isabel II hasta la República y el Restauración.

Pero Emilio Castelar fue mucho más. Historiador, novelista, sus escritos dejaban traslucir sus claras ideas sociales, y su influencia dentro y fuera de España es clave para entender el siglo XIX español.

Emilio Castelar nació en Cádiz el 7 de septiembre de 1832. Sus padres, Manuel Castelar (exiliado en Gibraltar al ser condenado a muerte acusado de ser afrancesado) y María Antonia Ripoll, eran de ideología liberal. A la muerte de su padre, cuando Emilio Castelar tenía solo siete años (aunque algunas fuentes⁴⁹ indican que no lo conoció) regresaron a Elda, Alicante, de donde provenía la familia, y donde el joven cursó estudios hasta que se trasladó a Madrid en 1848.

La gran biblioteca de su padre y el influjo de su madre, que el orador reconoce en varias ocasiones, hace del niño un lector insaciable.

“Yo no conozco para educar nada como la mujer; tiene el ministerio esencialmente educador en la naturaleza, en la naturaleza y en la historia.”⁵⁰

Estudió el bachillerato en Alicante y derecho en Madrid, junto con contemporáneos como Cánovas del Castillo. Los primeros años en la capital fueron de aprendizaje, dedicándose casi exclusivamente a leer y escribir, iniciando una trayectoria que le llevaría a la política, a la universidad y al periodismo⁵¹. En 1851 fue nombrado profesor auxiliar de la Escuela Normal de Filosofía, y en 1857 nombrado Catedrático de

⁴⁹ BAZÁN LÓPEZ, José Luis. 1999. *D. Emilio Castelar. Antología de su vida y obra (1832-1899)*. Elda: Mancomunidad Intermunicipal del Valle del Vinalopó, pp. 27.

⁵⁰ La influencia de su madre la reconoce el orador en varias ocasiones, como por ejemplo en el discurso pronunciado en el congreso el 13 de febrero de 1885.

⁵¹ BAZÁN, *ob. cit.*, pp. 50.

Historia y presenta su tesis doctoral, *Lucano*. En esos años ya había publicado su primera novela, *Ernesto*, y escrito en colaboración con Canalejas, *D. Alfonso X, el Sabio*, así como *La Hermana de la Caridad*. Además se hizo conocido por su participación en la sesión convocada por la juventud Liberal en el Teatro Real de Madrid (1854), y en 1858 publica *Ideas democráticas*.

Sus ideas políticas se basaban sobre todo en la libertad. Se mantuvo siempre convencido de que todos los caminos concluían en la libertad. La clave de la concepción castelariana reside en una libertad social que pueda conducirse por medio de unas normas, en el derecho y el deber de todos los ciudadanos de acatar y obedecer la ley⁵². La lucha contra la esclavitud queda manifiesta en muchos de sus discursos así como en *La Redención del esclavo*.

Entre 1859, fecha en que muere su madre, y 1866, en que debe huir de España al exilio, Emilio Castelar toma parte activa en la vida política y sus publicaciones van en esta línea. Destacamos *Cartas a un obispo sobre la libertad de la Iglesia*. Funda el periódico *La Democracia* que le proporcionó muchas satisfacciones y muchos problemas, no solo económicos. En 1865 aparece en prensa *El Rasgo* donde critica directamente la conducta de la reina. Esto supuso ser cesado de su cátedra en la Universidad, circunstancia que provocó una revuelta estudiantil en la Puerta del Sol en apoyo del rector de la universidad que se había negado a destituir a Castelar. Dicha revuelta finalizó con una represión sangrienta por parte del Ejército, que fue denominada por la prensa “La noche del Matadero” o “La noche de San Daniel”. Aunque tras la caída del gobierno de Narváez, Castelar recobró su cátedra, al producirse la primera sublevación progresista en la que participó, tuvo que exiliarse a Francia durante dos años.

Participó en la Revolución de 1868 pero debió esperar hasta 1873 para la proclamación de la República tras la abdicación de Amadeo I de Saboya. Como

⁵² Ibid. p. 52.

diputado de las Cortes Constituyentes destacó como gran orador, sobre todo tras su defensa de la libertad de cultos en 1869.

Fue nombrado presidente de la República en septiembre de 1873, tras tres gobiernos fallidos en pocos meses. Las Cortes le otorgaron plenos poderes para combatir a los carlistas y suspendió las sesiones de las Cortes hasta enero de 1874. Los problemas con las colonias, especialmente por los problemas con la esclavitud en Cuba, así como el hecho de que no pudo unir políticamente a los republicanos provocaron su destitución y la disolución de las cortes entre los disparos del general Pavía.

Acabada la República y con el nacimiento de la Restauración Castelar salió de viaje por Francia e Italia. Tras regresar ingresó en la Real Academia Española y en la Real Academia de la Historia volviendo también a la política, representando en la Cortes de la Restauración la opción de los republicanos “posibilistas”. En 1891 se retira de la política. Muere en mayo de 1899.

Aunque en su obra y en su vida prima el carácter público que le confirió la política, no es menos desdeñable el Castelar escritor, periodista, novelista e historiador. Sus novelas están centradas en marcos históricos concretos, la exactitud de las fuentes (incluso cuando se aparta de la veracidad cronológica) está buscada con esmero. Sus ideas políticas se dejan ver también en las narraciones, apareciendo personificadas en algunos de sus personajes, como por ejemplo en el hermano Serafín en *Fra Filippo Lippi*, que encarna sus ideas sobre la libertad religiosa.

Castelar en Argentina

Emilio Castelar es el republicano del siglo XIX más conocido en la Argentina, cuya presencia en Buenos Aires se puede apreciar incluso en cartas⁵³ dirigidas, al periódico *La Nación*, entre los años 1884 y 1888. El seguimiento de las ideas políticas de Castelar en Argentina se deja ver en múltiples homenajes que se le hicieron al orador

⁵³ En La Biblioteca Nacional de Madrid se pueden encontrar estas cinco cartas autógrafas fechadas en Bilbao el 23 de septiembre de 1884, París el 1 de octubre de 1886, Madrid el 7 de enero de 1887, Madrid el 20 de julio de 1888, donde se hacen valoraciones de política internacional, así como apuntes sobre Historia.

inmediatamente tras su muerte en 1899 en el Ateneo de Buenos Aires. Por otra parte, en 1914, el club más prestigioso de la ciudad, el Jockey Club, compra la biblioteca personal de Emilio Castelar,

“Se iniciaron las tratativas para comprar la biblioteca del político español don Emilio Castelar, operación que se concretó en mayo de 1914. El conjunto estaba compuesto por 4.373 obras, con un total de 6.450 volúmenes. Prevalcían las obras editadas en francés, que eran 2.521. Las españolas alcanzaban a 1.202 y las inglesas a 316, completándose el total con las italianas, las portuguesas y las alemanas. En la venta se incluían también 71 obras de Castelar, impresas en diversos idiomas, y cuatro manuscritos autógrafos del prolífico escritor, que aún se guardan celosamente como testimonio de la nerviosa caligrafía de aquel maestro de la oratoria hispana. La incorporación de estos libros significó un avance notable para la biblioteca del Club, que enriqueció sus fondos con ediciones hispanas del siglo XVIII, gran cantidad de tratados jurídicos y ensayos sobre historia política e institucional. No faltaban en el conjunto los clásicos griegos y latinos, los ejemplos más elevados de la literatura europea e importantes estudios sobre cuestiones económicas y sociales, temas estos que fueron muy caros a los intereses de Castelar.”⁵⁴

1.2. Manuel Mujica Lainez

Manuel Mujica Lainez, Manucho, nace en Buenos Aires en 1910, hijo de una familia de origen español (sus antepasados habían llegado a Argentina en el siglo XVIII), y cuya importancia en la política y la cultura argentina fue innegable. De su madre, Lucía Lainez Varela, de su abuela, Justa Varela, de sus tías maternas, le llega no solo su amor por la literatura y la escritura sino el valor de la familia, de sus antepasados y los ecos de un mundo más aristocrático, que no vivió pero que pudo saborear a través de estas figuras femeninas. *Los antepasados, el linaje, constituyen uno de los temas de*

⁵⁴ Recuperado el 29 de mayo de 2015, en, <http://www.jockeyclub.org.ar/JockeyNeWeb/BIBLIOresena.php>.

*escritor*⁵⁵. Las anécdotas sobre su familia que estas mujeres le narraban cuando era muy pequeño y estaba enfermo, son sin lugar a dudas un aliciente para su imaginación y se pueden rastrear en casi toda su obra.

En 1923 viaja con su familia a Europa y estudia en París, y posteriormente en Londres. En esta estancia en el colegio francés, donde aprendió el idioma perfectamente, sentó las bases para desear ser escritor, y en los tres años pasados en Europa se acercó a los clásicos de la literatura francesa, frecuentó los museos más importantes de la mano de su madre.

A su regreso a Buenos Aires comienza sus estudios de Derecho que abandonará dos años después, para ser funcionario del Ministerio de Agricultura y Ganadería y un año más tarde, en 1932 ingresar en el diario *La Nación*.

En 1936 se casa con Ana de Alvear, siendo esta otra de las figuras femeninas clave en su vida. Con ella compartió su vida y con ella viajó por el mundo como representante de su periódico o como funcionario. Los viajes más representativos son los que realizó a Japón, Corea y China en 1940, y por supuesto los viajes a Europa: a Gran Bretaña, Francia Alemania Suecia y Finlandia tras finalizar la Segunda Guerra mundial en 1945, a Gran Bretaña en 1948, de nuevo a Gran Bretaña, Francia, España, Italia y Rumania diez años más tarde, visitando por primera vez Bomarzo, donde regresa dos años más tarde aprovechando un nuevo viaje por Grecia, Israel, Turquía e Italia. Años más tarde visitará otros países como Brasil, Estados Unidos donde acudirá en varias ocasiones. Volverá a Europa en 1971, y en 1978. Las impresiones de todos sus viajes están recogidas en muchos de los artículos que publica en la Nación, así como en los dos volúmenes de *Placeres y fatigas de los viajes*.

Además de su calidad de periodista, los vestigios de sus otras actividades como la de funcionario del Museo Nacional de Arte Decorativo o Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, político, miembro de la

⁵⁵ CRUZ, Jorge. 1978. *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires, EUDEBA. pp. 24.

Academia Argentina de la Letras, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, novelista, poeta, se pueden encontrar sin dificultad en toda su obra.

Hasta su muerte en 1984, Manuel Mujica Lainez unía de forma magistral su vida y su obra, siendo imposible entender una sin la otra.

De las entrevistas que le realizaron a lo largo de su vida se puede desprender determinados datos de su biografía claves para entender su obra. En primer lugar, la importancia de su familia y su linaje, que se deja ver en toda su obra, tanto en las novelas de la “saga argentina” (*Los ídolos, La casa, Los viajeros e Invitados en “El Paraíso”*), o los cuentos de *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires*), como en las novelas europeas (*Bomarzo, El Unicornio, El laberinto*) o en aquellas más intimistas como *Cecil*. Jorge Cruz dice a propósito de esto que “*el linaje fue para él, ante todo, hermosura, distinción y refinamiento*”⁵⁶. La influencia de su madre y sus tías, el valor que le transmiten de sus orígenes, y de un mundo aristocrático de la ciudad porteña que aun acaricia, se une a un bagaje cultural inmenso que él reconoce proviene de sus dos familias tanto la paterna como la materna. Por un lado su familia materna, que según dice “*me nutrieron en fuentes universales*”, por otro la paterna más criollos, más apegados a la tierra. En un artículo publicado en *La Nación* el 26 de enero de 1964 escribe: “*Mis libros buenos o malos, no hubieran sido lo que son si mis abuelos no hubieran sido lo que fueron*”.

De la misma manera, su amor por los objetos que colecciona desde muy temprana edad será otro recurrente en sus obras. De colegial se escapaba al Museo de Bellas Artes; con su madre visitó los grandes museos europeos de Londres y París; en 1937 ingresa como funcionario en la Museo Nacional de Arte Decorativo, donde se convertirá en un experto durante diez años en todo tipo de objetos y antigüedades. Muchos de sus personajes se sienten atraídos por determinados objetos, los coleccionan, o incluso son los objetos mismos los que se convierten en protagonistas (*La casa, El escarabajo*).

⁵⁶ Ibid. p. 24.

“Aquí (Museo de Artes Decorativas) nacieron algunas de mis novelas. Aquí se gestaron, sin que yo me percatara, las que compuse después. Aquí se insinuaron, acaso, los símbolos de Renacimiento y de la Edad Media que depositaron sus fantásticas semillas en i corazón y florecieron luego, hijos de la nostalgia, en las páginas de mis libros Bomarzo y El unicornio.”⁵⁷

Al irse del Museo, sustituye a José León Pagano como crítico de la Sección de Bellas Artes de *La Nación*. Su amplia cultura artística se asienta por lo tanto en estas dos actividades que sin lugar a dudas enriquecen hasta llegar al detallismo sus novelas y especialmente *Bomarzo*.

Por fin sus obras son también producto de sus viajes. Su relación con Europa desde muy niño, y sus viajes por diversos países se convierten en la semilla para varias de sus novelas. Sin embargo, es un escritor que sabe aunar magistralmente la tradición criolla y ese carácter europeo que tan bien entendía. Entre los títulos de su producción se observa una variedad rica en temas y géneros diversos, producto de su amplia cultura, pero también en la lectura de dichas obras se encuentra también partes de la biografía de su autor. La Historia, adquiere en sus novelas un punto mítico que permite, sin salir del ámbito de la verosimilitud, acercar dos mundos aparentemente distanciados, lo objetivo y lo imaginativo.

“Bomarzo, el Unicornio, el Laberinto. Novelas que en absoluto responden, sin embargo, al apergaminado género de la novela histórica (que abriera Walter Scott con frisos medievales para gustos románticos), ya que en las novelas de Mujica Lainez predomina la fusión mítica (que es siempre presente o intemporalidad), el fuego con el tiempo y la voraz, la implacable fantasía, al autobiografía incluso, que hacen del apoyo cultural vida presente. Pálpito. Placer y río de orbe, en la sugerencia connotativa del texto.”⁵⁸

⁵⁷ Ibid. p. 104.

⁵⁸ VILLENA, Luis Antonio. 1975. “Inicio de exploración del país. Mujica Lainez.”. *Ínsula*, 340, pp. 3.

2. EMILIO CASTELAR: *FRA FILIPPO LIPPI*

2.1. Consideraciones generales sobre la novela

La novela de Castelar *Fra Filippo Lippi* corresponde a uno de los muchos intentos de la narrativa española por acercarse a la novela histórica al estilo de Walter Scott. Emilio Castelar describe una época, el siglo XV italiano, en muchas ocasiones al margen del desarrollo de la novela. Introduce pasajes, personajes, anécdotas situándolas en líneas paralelas a la acción, pareciendo que no tienen nada que ver con los protagonistas Filippo Lippi y Lucrecia Buti. Estas razones son la justificación para que un autor contemporáneo de Castelar, Blanco García, considere esta obra como pretexto para escribir sobre un tema que a Castelar le interesa particularmente.

“Emilio Castelar, en Fra Filippo Lippi, al referirnos los amores del célebre pintor con Lucrecia Buti buscaba un tema para disertar largo y tendido sobre el Renacimiento y la Italia en la segunda mitad del siglo XV, con el estilo amplificador y lujurioso que es en él característico y que, con otras razones no menos poderosas habla muy mal de sus aptitudes como novelista.”⁵⁹

Analizando la obra, esta afirmación no es del todo correcta, sin embargo, sí que es cierto que la fragmentación que caracteriza algunas de sus partes da pie para asegurar que Castelar deseaba más que novelizar hacer una exposición de sus conocimientos sobre el tema.

Emilio Castelar publicó entre 1877 y 1879 esta novela presentada en tres volúmenes que corresponden, dentro de la estructura de la obra, con las fases por las que las pasiones del pintor se van sucediendo. Aunque pueda parecer que su amor por Lucrecia Buti es la constante en la novela, no es sino la canalización de un sentimiento mucho más fuerte. Lippi ama la belleza, y por lo tanto debe amar a Lucrecia, aunque eso no le impide contemplar el resto de la belleza que le proporciona el mundo.

⁵⁹ BLANCO GARCÍA, F. 1891-1894. *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 3 vols. Tomo II, pp. 278.

El primer volumen presenta a los protagonistas en una Florencia convulsionada por la vuelta de Cosme de Médicis a la ciudad en 1434 después de su destierro en Venecia durante un año. El lector se encuentra con un joven lleno de vida, despreocupado, capaz de enfrentarse al mismo demonio, y cuya única preocupación es crear belleza a través de sus pinturas. Sus penurias económicas le llevan incluso a asaltar algunas ricas viviendas bajo un antifaz que le esconde el rostro. Es aquí donde conoce a Lucrecia Buti, joven que cree en el amor dentro del matrimonio y que por lo tanto no se aviene al casamiento que su padre le prepara con Guido Montaperto. El amor surge entre los jóvenes incluso sin conocerse y tras un fugaz encuentro se declaran su amor. Las circunstancias no le son favorables y el hambre obliga al joven Filippo a regresar al convento del Carmine donde se había cridado, y Lucrecia, a su vez, debe acceder a la petición de matrimonio del noble. Los votos, y la boda se celebrarán el mismo día y a la misma hora, pero mientras Lucrecia se niega ante el altar a casarse, el joven novicio realiza todos los votos. Solo cuando ya todo ha acabado se entera Filippo que la joven ha decidido recluirse en el convento de Santa Margarita en Prato para huir de la ira de su padre y del desechado pretendiente. En tal situación, la vida continua en la ciudad renacentista de Florencia, y una corte incipiente de Cosme de Médicis conoce por fin al pintor carmelita que es acogido por el mecenas entre sus acólitos.

En el segundo volumen encontramos al joven fraile buscando la forma de escapar a sus votos para poder casarse con Lucrecia, llegando incluso a pedirselo al mismo Cosme. Este hecho justifica un largo relato del Concilio de Florencia que es el pretexto por el cual Eugenio IV se niega a dar la bula para que Fra Filippo pueda renunciar a sus votos. El azar sin embargo, le lleva a Prato, precisamente a pintar un retablo en el convento de Santa Margarita, donde venciendo los recelos de la monjas consigue que Lucrecia pose para la figura de la Virgen. Cuando hablan, Lucrecia comprende que le ama, aun sin saber que era el fantasma del que decía estar enamorada, y Filippo, loco de amor decide raptar a la joven durante la procesión del Cinturón de la Virgen, a la vista de todos, incluyendo el padre y el expretendiente de la joven. En su huida se esconden en una de las muchas tumbas etruscas donde son encontrados por Fra

Serafín, un fraile franciscano que ha dado su vida a la religión y los demás sabiendo que no cree en la Iglesia. Gracias a él, Lucrecia conserva su honra, pero decide huir por amor con los dos frailes a Venecia.

Por fin el tercer volumen se corresponde con el desenlace, donde los sentimientos del carmelita se esclarecen. Encontramos a los tres personajes en Venecia. Lucrecia y Serafín entregados a realizar buenas obras, Filippo a satisfacer sus propias pasiones. Guido de Motaperto no ha cesado en ningún momento de preparar su venganza y pretende acabar con Filippo en el mar, mientras este, con unos amigos, está de celebración. Sin embargo, no consigue que muera y es recatado por el barco del mismo sultán de Túnez, para quien pasa a ser esclavo. Allí, en Berbería, la hija del sultán se enamora del esclavo y decide arriesgarlo todo por él. Mientras, Serafín parte a tierras moras para rescatarlo. Filippo está dispuesto a complacer a la hermosa princesa, hasta que ella le asegura que si la desposa será el heredero de un gran imperio a condición de que renuncie a su fe. Filippo, que siempre fue considerado por el narrador como un hombre bueno y cuya fe no tiene grietas, comprende que a eso no puede renunciar y acepta su destino con la muerte, junto con Serafín que le había encontrado en el último instante.

El deseo de pintar, y de crear belleza es tan fuerte en el pintor que realiza el retrato del sultán con tanto realismo que este, y también su pueblo, se siente conmovido y le da la libertad. Ya en Italia, con el respaldo de Lorenzo de Médicis, va a Roma para conseguir la bula que le permita casarse con Lucrecia. Una vez allí ve que los escollos aun no han sido salvados y realiza un gran cuadro para el día de Sábado Santo, que deja sin palabras a los cardenales, al pueblo y al mismo pontífice, quien le concede finalmente la licencia. En Spoleto espera a Lucrecia para desposarla en una ceremonia íntima. Justo antes de saborear su noche de bodas, mueren al brindar por su felicidad con una copa de vino en la que Guido había vertido unas gotas de un potente veneno. Al final trágico de sus vidas se suma la muerte en la hoguera del hermano Serafín que en un amplio discurso había defendido a sus amigos contra la Iglesia.

A pesar de ser esta la historia de dos amantes, Emilio Castelar no se limita solo a relatar los datos de su historia, sino que introduce largas discusiones sobre temas trascendentales como el arte, la religión, la moral; ejemplifica el amor de los protagonistas oponiéndolo con el de otras muchas parejas, para encontrar el punto desde el que observar esta historia, introduce largas descripciones de los lugares por los que se mueve el personaje como si de un viajero actual se tratase. La novela, es pues, mucho más que la biografía de Fra Filippo Lippi, y en muchas ocasiones el lector tiene la sensación de perderse pues durante largos capítulos el autor se olvida de la historia principal.

Haciendo un recorrido por la biografía de Filippo Lippi, Emilio Castelar se centra en diversos acontecimientos ocurridos en ese periodo histórico para contextualizar su historia. Si bien es cierto que muchos de esos hechos tocan la historia solo por la tangente afectando al argumento central solo de pasada, intentan dar una visión de conjunto para que el lector sea capaz de visualizar el ambiente en el que introduce un personaje que parece estar al margen de todo aquello que no sean sus propias pasiones o sus propios deseos.

El propio autor reconoce en el prólogo que ha introducido toda una serie de alteraciones en el devenir natural de los acontecimientos, argumentando que son necesarios para reflejar el ambiente del siglo decimoquinto italiano.

“Esta vaguedad, mala si de una historia se tratara, es buena cuando se trata de la novela, pues permite agrupar en ella hechos ocurridos en varios otros periodos característicos del siglo que se quiere ajustar á la invención de los argumentos.”⁶⁰

Su intencionalidad es dar una visión del siglo XV como un conjunto, un todo en el que en muchas ocasiones la vida de su personaje pasa en realidad a un segundo plano. Ambiente, historia y personaje parecen recorrer en muchas ocasiones líneas paralelas destinadas a no encontrarse jamás, a no ser por la voluntad del narrador que en muchos

⁶⁰ CASTELAR, Emilio. 1877- 1879. *Fra Filippo Lippi*, Barcelona: Oliver y Compañía.

casos provoca voluntariamente un cruce de caminos entre ellas. Así historia, leyenda y personaje vienen a coincidir en un esfuerzo supremo con la mentalidad del siglo XIX.

“yo creo con firme creencia que no he perdonado medio alguno de mostrar la época, fantaseándola un tanto con la imaginación; -pero describiéndola en toda su verdad.”⁶¹

Porque lo que busca no es otra cosa que, *pintar la resurrección pagana hecha por los conjuros del arte.*

2.2. Los acontecimientos históricos en *Fra Filippo Lippi*

“En esta nación, más que se vive, se recuerda. Es necesario mirarla histórica y estéticamente. Es necesario relacionar sus grandes monumentos con el tiempo en que nacieron, con las generaciones que los levantaron. Es necesario, delante de cada paisaje o de cada ruina, evocar las sombras augustas que los realzan y recoger las ideas vivas que de su fecundo seno destilan. De otra manera, no se viaja, no, por Italia.”⁶²

Emilio Castelar es muy consciente de la Historia de la que se sirve su novela. Él mismo, en el Prólogo detalla los anacronismos más evidentes que se pueden encontrar en la novela.

“Por ejemplo, el monasterio de San Marcos, donde estaba Fra Angélico, se erigió un poco mas tarde ciertamente de lo que yo digo en mi novela; el inmortal Marsilio Ficino solo tenia doce años, citando yo le hago hablar como si tuviera veinticinco-; los episodios del descubrimiento de la pintura al oleo y de las desgracias de los Fóscaari han pasado algo lejos del instante en que se relatan; todo lo relativo á Granada es algo mas lejano aun; pero tales son las libertades que están permitidas al novelista con la historia, y que le sirven para

⁶¹ Ibid. Prólogo.

⁶² CASTELAR Y RIPOLL, Emilio. 1872-1876. *Recuerdos de Italia*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana. Tomo II. Prólogo.

*dar colorido á un tiempo tan trascendental como la primera mitad del Renacimiento y segunda mitad del siglo Decimoquinto.*⁶³

Pero también asegura, en el mismo párrafo, *no he perdonado medio alguno de mostrar la época*. El siglo XV florentino, las intrigas palaciegas, la política y la religión transcurren por la novela, en ocasiones al margen del discurso, de la biografía de Filippo Lippi. La novela histórica en el siglo XIX se aleja de la Historia, sirviendo esta sólo de marco para las andanzas de sus personajes. Sin embargo, en el caso de este personaje en concreto, que se mueve únicamente por sus sentimientos, por sus pasiones, la justificación está además en el hecho de que a él no le importaba lo que sucediese más allá de sí mismo, pero a la vez, no se pueden entender sus actitudes sin que el lector sepa en el mundo en el que está inmerso. Aun así es cierto que Historia y discurso parecen recorrer líneas paralelas que en raras ocasiones se entrecruzan.

Son diferentes los acontecimientos novelados a partir de un hecho histórico. En general, aunque no afecten directamente a la historia de amor entre Filippo y Lucrecia, siguen el viaje que Lippi recorre en su ajetreada existencia. Tres grandes hechos parecen estar al margen, y cada uno de ellos se localiza en uno de los tres tomos de los que consta la novela. El primero es la vuelta de Cosme de Médicis a Florencia en 1434, que inicia la novela y que marca la situación de penuria en la que queda Filippo. El segundo corresponde al Concilio de Florencia en 1439, donde se repasa no solo los principales hechos, sino que también se describe como comenzó en Basilea, continuó en Ferrara, y todos los entresijos que las dos Iglesias (la de Oriente y la de Occidente) discutieron en los años que duró el Concilio. En este caso la justificación corresponde a la negativa del papa Eugenio IV para no aceptar el casamiento de Filippo con Lucrecia Buti. El tercero, el más anacrónico de todos, que aparece recogido extensamente en el tomo tercero, es un relato de los amores en Granada entre Isabel de Solís y el sultán.

Otros muchos datos decoran la historia, Lorenzo de Médicis, el dux Foscari, la vida de algunos pintores como Domenico Veneciano, o pequeños apuntes como la

⁶³ Ibid. Prologo.

invención de la imprenta, que atestiguan el conocimiento que Emilio Castelar tenía de la historia del siglo XV europeo.

2.2.1. Vuelta de los Médicis a Florencia

La novela de Castelar comienza con un capítulo introductorio con un título muy sugerente “*De como Aquel que puede, abrir las puertas del Cielo á un pecador, no puede cerrar las puertas de Florencia á un desterrado*”, donde se relata la forma en la que Cosme el Viejo entra en Florencia tras un año de destierro en Venecia. Es el primer acontecimiento histórico, aparentemente al margen del relato, que muestra la fidelidad a las fuentes consultadas por Castelar, y, desde un punto de vista más literario, cómo su protagonista, Filippo Lippi, vive alejado de la realidad, entregado a sus pasiones.

Los protagonistas de este primer capítulo son los importantes de Florencia en 1434, escondiendo hasta las últimas líneas del capítulo al verdadero protagonista de la novela. El narrador presenta al lector en una imagen de la ciudad toscana, añadiendo o quitando detalles de la visión que el autor tiene de la villa en el siglo XIX. A partir de lo que conoce, imagina la floreciente ciudad del primer Renacimiento, comparándola con la Atenas clásica en arte, ciencia o política, y como un juglar medieval va situando al lector en la Plaza de la Señoría, en el Palacio Viejo, en la Loggia de Orcagna, *imaginaos, si podéis..., alzá la frente... decidme...*, señalando lo que había y lo que habrá, las esculturas de Miguel Ángel, las de Donatello, las de Ghibert y en este marco de opulencia describe a otros personajes que apresurados van a ver a Rinaldo de Albizzi. El bullicio de la plaza, revuelta por los acontecimientos de la renovación del cargo de Gonfaloniero de la República se refleja en el correr de los ilustres florentinos que en estampida buscan la solución a su problema.

Emilio Castelar sigue los acontecimientos a través de *Istorie fiorentini* de Maquiavelo que detalla la partida de Cosme di Médicis al exilio en 1433 y su vuelta un año más tarde.

“*E venendo il fine di agosto 1434*” es el inicio de la crónica de Maquiavelo, “*En una tarde de fines de Agosto, allá por el año 1434*” es la frase que marca la salida de

los acontecimientos en la novela decimonónica. Castelar toma la referencia del texto de Maquiavelo, introduce toda una serie de descripciones cuya función es sobre todo crear un ambiente propicio para que el lector pueda imaginar la escena y en pos de esa movilización altera algunos de los datos y algunos de los personajes, aunque la visión es la que nos da el florentino del siglo XV. Así en el libro IV de *Istorie fiorentine* se relatan las palabras de messer Rinaldo quien increpa a sus aliados la falta de decisión sobre el futuro de Cosme di Médicis.

*“Donde che messer Rinaldo, dubitando del suo futuro male, per non mancare a sé e alla Parte, ragunati molti cittadini amici, disse a quelli che vedeva apparecchiata la rovina loro, per essersi lasciati vincere da' prieghi, dalle lagrime e da' danari de' loro nimici. E non si accorgevono che poco di poi aranno a pregare e piagnere eglino, e che i loro prieghi non saranno uditi, e delle loro lagrime non troveranno chi abbia compassione: e de' danari presi restituiranno il capitale e pagheranno l'usura con tormenti, morte ed esili. E che gli era molto meglio essersi stati, che avere lasciato Cosimo in vita e gli amici suoi in Firenze; perché gli uomini grandi o e' non si hanno a toccare o, tocchi, a spegnere.”*⁶⁴

Palabras que Castelar parece poner en estilo directo,

*“Grave estremecimiento de horror sacude á toda la Asamblea y al estremecimiento de horror sigue profundísimo silencio.
—Yo lo anuncié. El destierro infligido á Cosme de Médicis resulta ahora irreparable error. Mucho aquel día os regocijasteis y bien dije que os regocijabais en vano. ¡Ah! No había término medio entre honrar ó destronará tan poderoso magnate. Conservarlo vivo, siquiera fuese en los últimos extremos del mundo, locura evidentísima. Todo ánimo prudente prefiriera tenerlo seguro entre nosotros, sirviéndonos contra su proceder, como prenda pretoria, su persona. Ahora, en el destierro, sin temor á vosotros, sin recelo de perder vida ó hacienda, con emisarios fieles á su devoción y con oro seductor á mano,*

⁶⁴ MACHIAVELLI, Niccolò. 1986. “Istorie fiorentine”. *Opere di Niccolò Machiavelli*. Torino: U.T.E.T. Vol. 2, Libro IV, pp 30.

podrá dar á vuestro exterminio de tan largo tiempo meditado la color quizás de una justa venganza.”⁶⁵

Pero no solo toma como referencia las palabras de los implicados, sino también las descripciones de los mismos,

*“En tal estado de los ánimos no pareció maravilla, que **Strozzi**, noble de natural bondadoso y de aspiraciones sencillas, mas apto para el arte que para la política, poco ducho en las contiendas públicas pero avezado á los consejos parlamentarios.*”⁶⁶

Muy similares a la descripción de Maquiavelo,

“E intra quelli a chi e' dispiacque fu messer Palla Strozzi, il quale era uomo quieto, gentile e umano, e più tosto atto agli studi delle lettere che a frenare una parte e opporsi alle civili discordie.”⁶⁷

La precipitación de los acontecimientos continúa en sintonía con las líneas de Maquiavelo,

Maquiavelo⁶⁸

“i Signori nuovi entrarono in magistrato; e il Gonfaloniere, per darsi reputazione e per sbigottire quelli che disegnarono opporsegli, condannò Donato Velluti suo antecessore, alle carcere, come uomo che si fusse valuto de' danari publici. Dopo questo, tentò i compagni per fare ritornare Cosimo; e trovatigli disposti, ne parlava con quelli che della parte de' Medici giudicava capi: da' quali sendo riscaldato, citò messer Rinaldo, Ridolfo Peruzzi e Niccolò Barbadoro, come

Castelar⁶⁹

*“Los nuevos gobernantes de la República tomaron posesión de sus cargos sin protesta alguna. Pero como la crisis se agravaba de una manera tan profunda y los ánimos se deshacían en zozobras é inquietudes, para dar muestra de su firmeza y de su arrojo, **prendieron al gonfaloniero saliente so pretexto de malversaciones y de cohechos.** A seguida trataron de la amnistía de Cosme y de su reinstalación inmediata en Florencia. Y con ánimo de prestar mayor solemnidad á su*

⁶⁵ *Fra Filippo Lippi, cit., p. 7.*

⁶⁶ *Ibid. p. 7.*

⁶⁷ MACHIAVELLI. “Istorie...”, *ob. cit.*, libro IV, pp. 30.

⁶⁸ *Ibid.* Libro IV. p. 30 ss.

⁶⁹ *Fra Filippo Lippi, cit., p. 14 ss.*

principali della parte avversa.”

“Fra costoro erano di molti altri cittadini, e assai soldati che in Firenze senza soldo si trovavano, e tutti si fermarono secondo la convenzione fatta, alla piazza di San Pulinari”.

“Messer Palla Strozzi ancora che gli avesse ragunate assai genti, non uscì fuori, il simile fece messer Giovanni Guicciardini: donde che messer Rinaldo mandò a sollecitargli, e a riprendergli della loro tardità. Messer Giovanni rispose che faceva assai guerra alla parte nimica, se teneva, con lo starsi in casa, che Piero suo fratello non uscisse fuori a soccorrere il Palagio; messer Palla, dopo molte ambasciate fattegli, venne a San Pulinari a cavallo, con duoi a piè, e

propósito y á su pensamiento convocaron á aquellos mismos á quienes más debía herir. No hay decir que' la primera cita se dirigió al primer enemigo, Messer Rinaldo con su gente. «Iré, contestó el soberbio procer, pero iré á caballo.»”

“Mas, a pesar de tener consigo tanta gente, no llevaba toda su compañía, pues muchos de los partidarios que consideraba seguros, desoyeron el llamamiento.’ Así es que Rinaldo, puesto ya á la cabeza de todos, ordenó que se detuvieran en cuanto llegaran á la plaza llamada de San Pulinari con objeto de reunidos á todos y enderezarlos bajo sus órdenes á la arriesgada empresa de sustituir por fuerza de armas un gobierno con otro gobierno y una clase de ciudadanos con otra clase de ciudadanos. Dolorido”

“No viene Guicciardini? Preguntaba impaciente.

Ha contestado al mensage, decía el mensajero, que su principal ministerio está en su palacio donde impide á su hermano salir al auxilio de los suyos.

—Buena cuenta. Incorporándose él á nosotros y su hermano á nuestros enemigos, quedábamos con fuerzas iguales. Pero ha hecho bien.

(...)

disarmato.”

Rinaldo daba vueltas y mas vueltas, decía frases y mas frases, devorado de impaciencia, y no allegaba ningún partidario. Sobretudo la ausencia de Strozzi, con el cual contendiera tanto en la reunión de su casa, le desesperaba y le traía como enajenado de sí mismo. (...)

Cuando mas entregado se hallaba á tales maldiciones, aparece en efecto Strozzi á caballo, pero con dos de los suyos solamente, y no con la legión numerosa que creía Rinaldo tener derecho á esperar de un verdadero partidario.”

“Alle quali parole messer Palla non rispose cosa che da' circostanti fusse intesa; ma, mormorando, volse il cavallo, e tornossene a casa.”

“Strozzi se inclinó al oído de Rinaldo con cierta gravedad, murmuróle algunas palabras que nadie pudo oír, y dio vuelta con sus dos compañeros sin mas acción ni mas respuesta ni mas palabra.”

“Trovavasi papa Eugenio in Firenze, stato cacciato da Roma da il popolo. Il quale, sentendo questi tumulti, e parendogli suo uficio il quietargli, mandò messer Giovanni Vitelleschi patriarca, amicissimo di messer Rinaldo, a pregarlo che venisse a lui; perché non gli mancherebbe, con la Signoria, né autorità né fede a farlo contento e sicuro, senza sangue e danno de' cittadini.”

“Eugenio IV habita Florencia con motivo de las discordias que reinan así en el seno de Roma como en el seno de la Iglesia. Y habiendo llegado á su noticia que el combate va á estallar, se ha puesto en marcha con toda solemnidad para mediar, en cumplimiento de su ministerio de paz, entre los combatientes. No podía darse nada mas espléndido que aquella aparición”.

“Messer Rinaldo, avendo veduto la freddezza

“Aun no acababa el Papa de pronunciar esta

di messer Palla e la leggerezza di Ridolfo Peruzzi, scarso di migliore partito, si rimisse nelle braccia sua, pensando pure che la autorità del Papa lo avesse a perservare. Onde che il Papa fece significare a Niccolò Barbadoro e agli altri che fuori lo aspettavano, che andassero a posare l'armi, perché messer Rinaldo rimaneva con il Pontefice per trattare lo accordo con i Signori. Alla quale voce ciascuno si risolvé e si disarmò.”

“Il Papa, vedendo tanta rovina sopra di coloro i quali per i suoi prieghi avieno posate l'armi, ne restò malissimo contento; e con messer Rinaldo si dolfe della ingiuria fattagli sotto la sua fede; e lo confortò a pazienza, e a sperare bene per la varietà della fortuna”.

palabra, cuando ya Rinaldo con un gesto había disuelto su banda cuyos soldados se partieron en diversas direcciones. Y aún no había Rinaldo cumplido este deseo del Papa, cuando ya Su Santidad lo levantaba del suelo para estrecharlo en sus brazos y conducirlo á su alojamiento de Santa María Novella, donde iba á concluirse y formalizarse la concordia.”

“El Papa no quería dar crédito á sus ojos y no acertaba ni con las frases expresivas de su asombro. Al fin, rompiendo en llanto amarguísimo, y encarándose con el pobre noble burlado, le dijo.

—Me han vendido descaradamente y después me han hecho pasar á mi, vicario de Cristo, por el papel de Judas.”

El contraste entre este primer capítulo, y el segundo en el que ya aparece Lippi como un joven despreocupado al que solo le interesa divertirse, es fundamental. El lector podría pensar que la novela se desarrolla en este marco, un ambiente de opulencia y de intrigas políticas, donde la ostentación del lujo y del poder es el centro de la historia, y sin embargo se encuentra con algo muy diferente, la historia de un pintor pobre, ligado a la fuerza con una orden monástica en la que el lujo está representado por la posesión de genios de la pintura como Fra Angélico o el mismo Lippi. Pero ¿cómo podría Castelar tratar el siglo XV florentino y no hablar de los Médicis, especialmente cuando Cosme el Viejo se convierte en el mecenas y valedor del joven carmelita? Y

aunque en este primer capítulo no aparece Cosme de Médicis su presencia en los acontecimientos es innegable, dejando claro la situación de la ciudad a partir del momento en el que el banquero regresa de su destierro.

Emilio Castelar consigue así introducir al lector en un mundo que le es ajeno, ambientando una historia que de otra forma podría haber ocurrido en otro tiempo y otro lugar. Las repetidas llamadas de atención al lector para que se fije en los detalles, en las ropas, los palacios, la plaza de la Señoría, recrean un espacio para aquellos que conocen la ciudad y para aquellos que no la han visitado nunca. Y una ciudad no es solo sus calles y sus plazas, sino sobre todo las personas que la habitan. Si con el personaje de Filippo Lippi representa al mundo plebeyo que habita cotidianamente en sus calles, es necesario también recrear el de la política, el de la religión, precisamente, el que se puede descubrir en las crónicas.

2.2.2. El Concilio de Florencia

Cosme de Médicis aparece como personaje, en el tomo II, para ayudar a Filippo en la consecución de su amor pidiendo en su nombre al papa Eugenio IV la anulación de sus votos monacales. Su intervención propicia la inclusión de un nuevo episodio histórico al margen de la historia: el Concilio de Florencia.

Por segunda vez aparece en la novela una fecha 1439⁷⁰, que corresponde con la fecha real del Concilio de Florencia, que se detalla a través de prolijas descripciones y diálogos, como sucediera al principio de la obra. En este caso Castelar necesita el capítulo tercero y cuarto del segundo tomo, para poder relatar todo lo acaecido durante el Concilio.

El Concilio de Florencia, heredero o consecuencia del de Basilea, tuvo lugar en 1339 y se desarrolló hasta 1445, habiendo tenido su sede en Ferrara durante el año 1438. Debido a la conflictividad del de Basilea, donde se llega a excomulgar al papa Eugenio IV, y en el que los desencuentros entre Oriente y Occidente parecían no tener

⁷⁰ Solo se conocía la fecha de 1434 sin tener más referencias cronológicas.

solución, Eugenio IV decide convocar al emperador de Bizancio junto con los principales representantes de la iglesia ortodoxa a una nueva reunión. Después de desembarcar en Venecia se trasladan a Ferrara donde comienzan, no sin pocos contratiempos, las deliberaciones. El poco éxito de las negociaciones junto con un brote de peste en la ciudad hace que un año más tarde se traslade definitivamente a Florencia donde finalizará en 1445 con aparentes éxitos doctrinales y el reconocimiento del papa como cabeza de la cristiandad por parte de la iglesia ortodoxa.

Emilio Castelar narra todos estos acontecimientos desde el recuerdo, desde el diálogo o situando los hechos en un presente que se convierte en un tiempo anacrónico. Parece centrar todos los años del Concilio de Florencia en un par de días, aunque las negociaciones previas vienen descritas en ocasiones de forma tan prolija que el lector no siempre puede hacerse una idea de los acontecimientos tal y como sucedieron.

Comienza la escena con una súplica de Lippi a Cosme de Médicis, a la que este responde con un resumen de la situación del papa en el seno de la Iglesia. Hay que recordar que anteriormente el papa había mediado en la disputa de Rinaldo de Albizzi, y conocíamos ya que se había trasladado de Roma a Florencia y que no era apreciado por los fieles de la Iglesia. La visión más completa de la figura papal que se presenta ahora justifica que este no quiera dar su consentimiento para la retirada de los votos de Filippo.

“—Si conocierais á Eugenio IV, no tendríais esa ciega confianza. Elegido en medio de un cisma, (...) quiere ocultar la humildad de su origen con la soberbia de sus resoluciones. Ved ahí la causa de tener tan innumerables enemigos. Creyendo que podría dominar á los partidos romanos, les hirió á todos, cosa que solo hubiera podido hacer un hombre de otros medios y de otro temple. Los partidos se movieron á una contra él y lo lanzaron de Roma. Huido de una Iglesia, embarcado en una lancha que le condujo por el Tíber, los ciudadanos le seguían por la orilla arrojándole innumerables piedras y diciéndole innumerables injurias. Todas estas escenas de horror se le representan á cada instante en la memoria y ahogan en su voluntad cualquier resolución generosa dictada por su corazón. Luego, en pugna con los

*Colonnas y los Orsinis, que lo persiguen y lo maldicen hasta fuera de Roma; en pugna con los Estados Pontificios, que lo desconocen y lo destronan; en pugna con los Padres del Concilio de Basilea, que lo desacatan é injurian; en pugna con los primeros potentados de Italia; herido en su corazón por los cismáticos y en su fe por los husitas, el mal humor engendrado por estas dificultades, muchas veces invencible, lo lleva á desahogarse con gran facilidad en el primero que se presenta, y siempre de mal talante suele negarse á las demandas mas naturales y mas justas.*⁷¹

Con estas palabras Cosme de Médicis hace un perfecto retrato de la figura del papa, y Filippo contraataca indicando los logros que conseguirá durante el Concilio, “*La división de la Iglesia griega y la Iglesia latina va á concluirse. El espíritu cristiano recobra su unidad bajo las blancas alas del Espíritu Santo. (...)El Patriarca de Constantinopla reconocerá la supremacía del Pontífice de Roma. El imperio griego se acogerá humildemente á los pliegues del manto, grande como el océano, que lleva la Iglesia católica*”⁷².

Estas dos visiones son las que imperarán en los dos siguientes capítulos. Por un lado las dificultades y la manipulación del papa para controlar el Concilio, por otro, su júbilo por los logros conseguidos, todo en un marco como la Florencia engalanada para la ocasión.

Entre prolijas descripciones del boato en el que la ciudad de Florencia celebra el éxito del Concilio el seis de Julio del año 1439, Castelar va haciendo un resumen de cómo se llegó a celebrar este Concilio en Florencia y de la convulsión en la que se movía la Iglesia en esos años. Ya había anticipado anteriormente cuál era la situación del Pontífice, ahora describe con detenimiento a qué se debe dicha situación.

No omite ni las referencias políticas ni las religiosas. Castelar no pretende hacer una exaltación de los valores religiosos, sino ser fiel a los datos históricos. Haciendo referencia a los dos enemigos del papa, “*el temporal, llamado Francisco Sforza*” y “*el espiritual, el Concilio de Basilea*”, indica al lector que la perspectiva que presenta es la que aparece en los libros de historia.

⁷¹ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, pp. 38.

⁷² *Ibid.* Tomo II, p. 39.

De Francesco Sforza, proporciona una valoración de cómo las guerras de esta década asolaban la zona de la Romagna tal y como nos lo narra Maquiavelo, pero centrándose no tanto en el conflicto político cuanto en la sangre y la desolación que causaban en la población. A pesar de que el punto de inflexión para tanta desgracia parece estar en el conde Francesco Sforza, es curioso cómo Castelar lo focaliza en un único dato relativo al papa y la Iglesia.

“Así, al reconquistar la ciudad de Bolonia, el legado romano decapitó sin motivo á varios caballeros principales de la familia de los Bentivoglios, y como le pidieran confesión para morir, negósele diciendo que no solamente quería condenar y perder sus cuerpos en este mundo, sino en el otro sus almas. Bien es verdad que hasta fines del siglo décimo-cuarto se negó en Florencia á los reos de muerte confesión y eucaristía.”⁷³

El asesinato de Antonio Bentivoglio ocurrido en 1435 por el legado del papa en Bolonia sirve para hacer una reflexión sobre el carácter del Pontífice, del que afirma,

*“Eugenio, combatido de continuo por la incertidumbre, cuando se resolvía en algún sentido, empleaba esa **tenacidad pueril** que los débiles confunden con la fuerza.”⁷⁴*

Dicha tenacidad *pueril* es sin duda el carácter que Castelar destacará del Pontífice. En la misma línea, entre continuas digresiones, y descripciones de la opulencia en la que se movían los miembros de la corte papal, el autor destacará desde una perspectiva más bien crítica la dramática la falta de dinero de que disponía la Iglesia, y lo terrenal que se discutía en los concilios.

El Concilio de Florencia es heredero del de Basilea, y parece existir una necesidad por parte del narrador de hacer referencia a los tres (Basilea, Ferrara y Florencia) a fin de que el lector tenga una visión general de la situación. Bien es cierto que en muchas ocasiones es difícil seguir los acontecimientos, pues no siempre queda muy clara la cronología de los mismos. El hecho de especificar solamente la fecha en la

⁷³ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, pp. 45.

⁷⁴ *Ibid.* Tomo II, p. 45.

que se firmaron los principales acuerdos que se consiguieron después de años de discusiones, el 6 de julio de 1439, implica que el eje temporal, con continuos saltos hacia atrás y hacia delante, quede desdibujado.

Comienza esta parte del relato con una valoración del Concilio de Basilea, iniciado en 1429, aunque no lo indica. Las discordias en Basilea quedan en evidencia a través de una cita de Eneas Silvio, futuro papa Pio II, según la cual, se pone en evidencia que más que un Concilio es una batalla.

“Altos como torres, sanguinarios como fieras, con barbas y cabellos encrespados, con mirar siniestro, curtidos al sol y al aire, de piel tan dura que parecía resistirse al hierro, de vida tan exuberante que parecía desafiar á la muerte, y sin embargo, cándidos como palomas y mansos como ovejas, fiados de palabras imperiales y eclesiásticas, se metieron á descansar en unos pajares, y en aquellos pajares los quemaron á todos vivos.”⁷⁵

Las fuentes que describen la situación del Concilio son bastante fieles a esta descripción, siendo el testimonio de Eneas Silvio el que parece tener más valor en ellas. Una de las más consultadas es la del Abbé Rohrbacher en su *Histoire universelle de L'Église catholique* aparecida en 1869.

*“Ils entrèrent à Bâle le 6 janvier 1432. Leur arrivée parut un phénomène si nouveau que, suivant le témoignage d' **Enéas Sylvius**, qui était présent, tout le peuple se répandit dans la ville et hors de la ville pour les voir entrer. (...) **On était surpris de voir des habits étranges et jusqu'alors inconnus, des visages terribles, des yeux pleins de fureur; en un mot on trouvait que la renommée n'avait point exagéré leur caractère. C'était un proverbe assez commun en Allemagne que dans un seul soldat bohémien il y avait cent dé-mons. Surtout on avait les yeux attachés sur Procope. « C'est celui-là, disait-on, qui tant de fois a mis en fuite les armées des fidèles, qui a renversé tant de villes, qui a massacré tant de milliers d'hommes; capitaine invincible, hardi, intrépide, infatigable, aussi redoutable à ses propres gens qu'à ses ennemis I. » (...) Pendant la nuit les catholiques d'Olniutz les surprirent à leur tour et les assommèrent comme***

⁷⁵ Ibid. Tomo II, p. 47.

des bêtes, tellement qu'il en échappa très-peu. Le 9 décembre de la même année (1437) ⁷⁶

La referencia a los husitas en la década de los años treinta, muestra la desacreditación del Concilio de Basilea puesto que el autor, aunque matizando negativamente el carácter del Pontífice, nunca pone en entredicho su autoridad con respecto a los cardenales que se mantuvieron firmes en Basilea.

La confrontación entre los de Basilea y el papa se dirimió con el intento de unificación de la Iglesia de Oriente y Occidente. El papa Eugenio IV trasladó el Concilio a Ferrara. Castelar resume en pocas palabras las negociaciones entre la Iglesia de Oriente y la Occidente, así como las diferencias entre los cardenales reunidos en Basilea y el papa, antes de profundizar en ellas de forma a veces caótica⁷⁷.

*“... y se llevó consigo el Emperador á otro Concilio de su designación y de su preferencia, que se había reunido en Ferrara, designando desde las orillas del Po, como conventículo y conciliábulo, al congregado á las orillas del Rhin y en la ciudad de Basilea. Así mutuamente se injuriaban y se pedían los títulos que les autorizaban á decirse estas injurias. —¿Cual título superior, decía Ferrara, á ese éxito de ver todo un Emperador de Grecia corriendo desde el Bósforo al Adriático para postrarse ante un Pontífice de Roma, y unir en espíritu las dos ciudades separadas en lo político desde la antigua división del Imperio, y en lo dogmático desde el terrible cisma de Focio?”*⁷⁸

Mucho más interesante de cara a la narración es la llegada de la comitiva griega a Venecia y su traslado a Ferrara. Emilio Castelar hace uso de la majestuosidad de sus descripciones, relatando de forma fiel a las fuentes, el viaje de Juan Paleólogo, emperador de Bizancio a Venecia.

⁷⁶ ROHRBACHER, René François. (Abbè Rohrbacher). 1869. *Histoire universelle de l'Eglise catholique*. Paris. Gaume Frères et J. Duprey, Éditeurs. pp. 272 -277.

⁷⁷ Los antecedentes del concilio de Florencia aparecen entre otras fuentes en *Studi Storici sul concilio di Firenze* de Eugenio Cecconi publicado en Firenze en 1869. Así como en *Histoire Universelle de L'Église Catholique* del Abbé Rohrbacher, Tomo XI.

⁷⁸ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 48.

Comienza con la descripción pictórica de su llegada a la ciudad de los canales haciendo referencia a las pinturas que sobre este hecho se realizaron en el siglo XV. La pintura de Gentile Bellini que Castelar pudo observar en la Academia de Venecia, muestra el fasto que tuvo el evento. (*Ilustración 1*)

Syropulus también describe el viaje del emperador hasta llegar a Venecia. El esplendor de la corte de los griegos se confunde con la belleza de la ciudad. “*Aussi les Grecs y trouvaient-ils beaucoup d’hôtes et des souvenirs nombreux de leur patrie. Ils pouvaient presque s’y croire chez eux.*”⁷⁹

Castelar hace también referencia a la similitud de las riquezas de Venecia con las de Bizancio, de la misma manera que el embajador bizantino.

*“que acompañan al Señor de Constantinopla hasta desembarcarlo sobre alfombras de Persia y conducirlo a aquel palacio rojo y blanco, con su crestería cuasi fantástica, y a aquella basílica de cristal con sus rotondas bizantinas.”*⁸⁰

*“Ils prirent par le grand canal, “cette rue la plus longue et la mieux maïsonnée du monde”, comme dit Commines. Ils débarquèrent enfin au Rialto, où se trouvait la palais du marquis de Montferrant, résidence assignée à l’empereur.”*⁸¹

Empieza aquí un tira y afloja entre el papa y el emperador. La primera gran dificultad comienza en su llegada a Ferrara, antes incluso de que diera comienzo el Concilio. Es un problema de protocolo que se recoge en todas las fuentes.

*“Pero en tal instante empiezan las dificultades, porque, mientras los clérigos romanos en presencia del papa se postran y casi le adoran, los abades griegos, no acostumbrados á estos ritos, se niegan á besarle el pie y se reducen á bajar silenciosa y solemnemente la cabeza.”*⁸²

⁷⁹ VAST, Henri. 1977. *Le cardinal Bessarion 1403-1473*. Genève: Slatkine-Megariotis Reprints, pp. 59.

⁸⁰ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, pp. 49.

⁸¹ VAST, *ob. cit.*, pp. 58.

⁸² *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, pp. 49.

En Cecconi, en *Studi storici sul Concilio di Firenze* se encuentran referencias muy similares,

*“Descrive a lungo il Siropulo la insorta controversia. Chiedevano gli Occidentali che il Patriarca si uniformasse al rito del bacio del piedi; mas il greco prelado, a malgrado delle pacifiche disposizioni dell’animo suo, protestó altamente che mai non avrebbe a ciò consentito; a costo eziandio di non metter piede a terra e tornare donde era venuto.”*⁸³

Así mismo, el emperador llega a caballo hasta la misma escalera del palacio,

*“El emperador no hubiera entrado nunca, si no le recibieran bajo el mismo palio apercebido para recibir al papa, y no hubiera aceptado el palio, si no llevaran sus varas príncipes de casas á la sazón reinantes. Y si entra en Ferrara á condición de que lo conduzcan bajo palio, entra en el pontificio palacio á condición de que todos se apeen á la puerta y él solo llegue montado en su cabalgadura hasta los mismos pies de la escalera.”*⁸⁴

Como podemos observar también en la biografía de Bessarion,

*“L’empereur, revêtu du pallium d’or, fut conduit au palais Apostolique et menée à cheval jusqu’à la salle où se tenait le pape, au moyen d’une rampe construite depuis longtemps par le marquis.”*⁸⁵

Donde también se corroboran las intenciones del Patriarca de no desembarcar si no hay más séquito para recibirlo. Este hecho se refiere más bien a la partida de Venecia como asegura Siropulos, pero está dentro de los acontecimientos que tienen lugar en este momento.

“Le patriarche n’arriva que trois jours après à Ferrare, avec une partie des métropolitains et des évêques du clergé grec députés au concile. Il y fut amené par eau, sur un navire d’une construction particulière et qui ressemblait à un palais flottant. Ce navire lui avait été envoyé de Ferrare à Venise par le

⁸³ CECCONI, Eugenio. 1869. *Studi Storici sul concilio di Firenze*. Firenze: Tipografia all’insegna di S. Antonio, pp. 214.

⁸⁴ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 55.

⁸⁵ VAST, *ob. cit.*, pp. 59.



Ilustración 1. Gentile Bellini. *Procesión en la Plaza San Marcos*. 1496. Academia de Venecia.



Ilustración 2.
Masaccio. *Autorretrato*. Detalle la capilla
Brancacci. Santa María del Carmine.
Florencia.



FILIPPO BRVNELLESCHI SCVL.E ARCHIT.
S. Orlandi T.I. FIORENTINO S. Batti Guald. Sc.

Ilustración 3. Retrato de Brunelleschi. .

marquis d'Esté. Le patriarche ne débarqua pas sur-le-champ; il resta sur son bâtiment le reste du jour et la nuit suivante, pour attendre qu'on eût réglé le cérémonial suivant lequel il voulait être reçu."⁸⁶

Castelar no puede obviar un dato tan interesante a nivel narrativo,

"Veinticuatro horas estuvo sin desembarcar de la magnífica nave que le enviara el Marqués de Ferrara, todo un Patriarca griego, por no haberle disputado para saludarle y recibirle dignidades correspondientes á su altísima jerarquía. No se movió, dispuesto á regresar á Bizancio, si era necesario, hasta que, ala mañana siguiente, enviaron para su recepción cuatro cardenales, veinticinco arzobispos y obispos, toda la ' servidumbre oficial del papa, los Marqueses de Ferrara y de Este con sus respectivas familias, y el cuerpo entero de la nobleza; comitiva magnífica que quitaba la luz de los ojos con sus pectorales, sus collares, sus cruces, sus mantos cuajados de pedrería, su lujo y su riqueza."⁸⁷

De la misma manera uno de los puntos más controvertidos históricamente, y que aparecen mejor descritos en las distintas crónicas es el cortejo y el orden que en la catedral de Ferrara mantuvieron las dos cortes papales. A pesar, de ser prolijo, Castelar lo recoge.

Castelar⁸⁸

"Pues si todas estas dificultades trajo la recepción, imagínese cuantas traería el orden de las colocaciones en el concilio. Quería Eugenio IV ocupar con su propio solio el centro de la catedral de Ferrara; mas se opuso terminantemente Juan Peleólogo,

Cecconi⁸⁹

"Davanti l'altar maggiore era il libro degli evangeli. A destra dell'altare si assise il Papa sopra un torno più elevvato degli altri; più in basso era quello del nouvo imperatore dei romani, Alberto d'Austria, il quale però non intervenne mai al Concilio. Seguivano i

⁸⁶ ROHRBACHER, *ob. cit.*, pp. 329.

⁸⁷ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 50.

⁸⁸ *Ibid.* Tomo II, p. 50.

⁸⁹ CECCONI, *ob. cit.*, pp. 215, 216.

diciendo que tal sitio era para él en atención á haberlo ocupado su predecesor Constantino en el Concilio de Nicea, y en el Concilio de Calcedonia su predecesor Marciano. Trabajo le costó al Papa persuadirle á esta sencillísima reflexión, á considerar que ni á uno ni á otro Concilio había asistido el Pontífice y que, por consiguiente, en uno y otro se reservó el puesto por su ausencia vacío al supremo imperante en el orden civil, inferior dentro de la Iglesia al supremo imperante en el orden religioso. Al fin le convenció; y pudo arreglarse este punto. La iglesia quedó pues ordenada de la manera que sigue: En el altar mayor, sobre trono iluminado, se veían los Santos Evangelios entre las cabezas de San Pedro y San Pablo; al lado del Evangelio el solio pontificio, el solio reservado al Papa, y un poco mas abajo el solio imperial, el solio reservado al Emperador de Occidente, al Emperador de Alemania, y después de este solio, nueve sillones apercebidos para recibir á nueve cardenales, éntrelos que algunos patriarcas latinos se contaban; al lado de la Epístola, frente á frente del solio pontificio, el solio reservado al Emperador de Oriente, al Emperador de Constantinopla, y un poco mas abajo los sillones de los Patriarcas orientales en este orden: el de Constantinopla, el de Alejandría, el de Antioquía, el de Jerusalem, tras los cuales venían los metropolitanos de

cardenali. Fra il primo ed ed il secondo cardinale stava il patriarca latino di Gerusalemme; accato all'ultimo, il patriarca d'antioquia. Poi venivano gli arcivescovi e i vescovi secondo l'ordine d'anzianità. A sinistra dell'altare, diripetto al trono dell'imperatore d'Occidente, era l'altro trono su sui stava il Paleologo, avente a destra il fratello Demetrio, assiso sopra un piccolo sedile. Di contro al primo cardinale era il seggio del patriarca di Costantinopoli, che per cagione di malattia non intervenne alla sessione. Poi venivano i vicari dei tre patriarchi d'Alessandria, d'Antiochia e di Gerusalemme; quindi gli altri vescovi greci. E come dalla parte dei latini stavano anche gli abati, i generali degli Ordini, i dottori ed altri ecclesiatici; così da quella degli Orientali vedevansi i dignatari della Chiesa di Costantinoli, gli abati, i preti, i monaci, ecc. A' piedi del trono greco imperatore stavano il Despota della Servia, i nunzi dell'imperatore di Trebisonda o della Georgia, ed altri distinti personaggi d'Oriente.”

Trebisoncla, Gizico, Nicea, Nicomedia, Mitylene, Georgia y otros; á los pies de la iglesia los abades, doctores, y generales de las órdenes religiosas; y arriba, por las galerías, los notarios y oficiales del Concilio, formando todos con sus diversas agrupaciones y sus pintorescos trajes de tantos y tan apartados y diversos países, el cuadro mas deslumbrador que puede imaginarse.”

Dos son las dificultades del Concilio en Ferrara que destaca Castelar; una la espiritual, relacionada con el origen de Espíritu Santo, la otra con una cuestión económica. *La paciencia del papa se acababa y algo más que la paciencia, el dinero.* De hecho Syropulos⁹⁰ asegura que durante la estancia en Ferrara el papa fue avaro con los padres griegos entregándoles 691 florines para un mes de víveres. Lo que Castelar recoge con la siguiente reseña:

“Según varios historiadores del Concilio, para acortar las razones del entendimiento acertó el Papa de tal modo las raciones del estómago, que los Padres griegos se morían materialmente de hambre.”⁹¹

Los problemas espirituales sobre el Espíritu Santo ampliamente descritos en las fuentes que describen el Concilio, están narrados de forma apresurada, salpicados por los problemas económicos que agobiaban al papa. Pero no por eso omite las discusiones teológicas que aparecen en todos los escritos sobre el Concilio de Ferrara y Florencia. Una de las polémicas fue la traducción del término griego *Filoque*, (“*Marc d’Efese fit*

⁹⁰VAST, *ob. cit.*, pp. 60. Siropulos vii 9à 14. Syropoulos qui traite avec beaucoup de détail les questions d’argent, dit que le pape paye 2412 florins pour quatre moins d’indemnités au lieu de cinq qui étaient dus (12 janvier 1439).

⁹¹*Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II p. 54.

entendre qu'il commencerait à parler de l'addition faite au Symbole du mot Filioque")⁹², que Castelar reproduce con referencias muy concretas.

*"En estas controversias se empleó mucho tiempo, pero muchísimo mas todavía en leer los precedentes que contenían las actas de los siete primeros concilios, respecto á la definición del dogma y á las interpolaciones en el Credo. Contestó á todas las objeciones griegas el Arzobispo de Rodas que, aun concedida la adición del Fibioque, debía ponerse en las categorías de las explicaciones necesarias y no de las interpolaciones falsas. Si, como dice el Evangelio, Cristo "pronunció estas palabras: «todo cuanto es de mi Padre, es mió también» el Espíritu Santo, procediendo del Padre, procede también del Hijo. ¿Por qué extrañáis, exclamó, que nosotros hayamos añadido al Credo el Fíloque, cuando vosotros le habéis añadido en el Concilio de Constantinopla frases enteras como «descendit de Coelis,» y «secunclum Scripturas?»"*⁹³

Como se puede ver también en la relación que hace el Abad Rohrbacher.

*"Ensuite André de Rhodes commença un long discours où il fit voir que ce mot Filioque n'est ni une addition ni un changement, mais une simple explication, une simple conséquence tirée de son principe. Il le prouve par les Pères grecs, notamment par saint Chrysostome, qui dit : « Tout ce qu'a le Père, le Fils le possède aussi, excepté la paternité. Ce que le Fils de Dieu dit positivement dans l'Évangile : « Tout ce qu'aie Père est à moi. » D'où il suit que, si le Père est le principe d'où procède le Saint-Esprit, le Fils est aussi nécessairement le même principe."*⁹⁴

La decisión de trasladar el Concilio a Florencia a causa de la peste y de las dificultades económicas del papa da la oportunidad a Castelar, no solo de seguir con las fuentes históricas, sino de reconducir de nuevo la trama hacia los Médicis y por lo tanto hacia Fra Filippo Lippi.

"Cependant, la peste s'étant déclarée à Ferrare, le Pape proposa aux Grecs de transférer le concile à Florence. L'empereur et le patriarche y ayant consenti,

⁹² ROHRBACHER, *ob. cit.*, pp. 332.

⁹³ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 52.

⁹⁴ ROHRBACHER, *ob. cit.*, pp 333.

Eugène IV publia la buîle de translation le 10 janvier 1439. Il partit le 16 pour Florence. Le patriarche et l'empereur s'y rendirent de leur côté et furent reçus l'un et l'autre avec de grands honneurs.”⁹⁵

Este capítulo enmarca la petición de permitir el matrimonio de Filippo Lippi que hace Cosme de Médicis al papa. La influencia del banquero sobre Eugenio IV debe quedar clara.

Las riquezas con las que los miembros del Concilio fueron recibidos a su llegada a Florencia y la intervención de Bessarion para conseguir llegar a un acuerdo en lo referido al Espíritu Santo hacen que los acontecimientos se aceleren, aunque no pierda la ocasión de incorporar descripciones detalladas sobre lo más representativo.

Castelar⁹⁶

“en Marzo todavía disputaban sobre si San Basilio sostenía ó no sostenía que el Espíritu Santo dimanaba del Padre y del Hijo juntamente.”

“Y se fueran ciertamente y se acabara todo, si Bessarion, el gran amigo de Cosme, no redujera el problema á términos de hacer admitir á sus correligionarios griegos que si el Espíritu Santo no provenía del Padre y del Hijo juntamente, provenía del Padre por el Hijo.”

“Y aun nada consiguiera, (...) si el diez de

Abbé Rohrbacher⁹⁷

“Ce qui augmentait la difficulté c'est que le texte de saint Basile n'était pas le même dans tous les exemplaires. Dans ceux que produisaient les Latins il était tout à fait en leur faveur. Eunomius avait conclu, de ce que le Saint-Esprit était le troisième en ordre dans la Trinité, qu'il était le troisième en nature.”

“je crois d'une pieuse intelligence et confesse, avec les saints d'Orient et d'Occident, qui sont nécessairement d'accord, que le Saint-Esprit procède du Père et du Fils ; qu'il procède du Père par le Fils.”

“L'on s'en occupait donc lorsque, le mardi au

⁹⁵ Ibid. p. 339.

⁹⁶ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 54-55.

⁹⁷ ROHRBACHER, *ob. cit.*, pp. 339-350.

<p><i>Junio no muriera el Patriarca mismo de Constantinopla, dejando escrito que se adhería por completo á los dogmas y á los cánones de la Iglesia Católica.”</i></p> <p><i>“Más desde el diez á fines de este mes todavía se oscurecieron mil veces los horizontes y se acercaron las negociaciones á términos derompimiento. Poco después de mediado el mes pidieron permiso, los griegos á los latinos para irse á Venecia.”</i></p>	<p><i>soir, 9 juin, on vint tout à coup dire aux prélats grecs que le patriarche était mort. (...)</i></p> <p><i>Les prélats, étonnés, lurent e qu'il avait écrit et trouvèrent que c'était une dernière confession de foi conçue en ces termes.”</i></p> <p><i>“L'empereur, qui se voyait enlever l'espèce de suprématie que ses prédécesseurs s'étaient arrogée sur l'Église, fut sur le point de rompre toute la négociation.”</i></p>
--	---

No todos los datos son estrictamente correctos, pero en esencia Emilio Castelar se atiene a lo acaecido en Ferrara y Florencia en ese periodo.

Lo mismo que sucede en el primer volumen con la revuelta que propició que Cosme de Médicis regrese a Florencia, este capítulo parece estar al margen de la historia. En la primera parte era un punto necesario para entender la personalidad de Lippi, que vive al margen de los acontecimientos políticos, aunque estos le afectan en su situación económica. Ahora, además, Emilio Castelar no puede prescindir de hacer una crítica a la Iglesia y a aquellos valores que él considera que debían cambiar. Ya que si en un capítulo hace hincapié en la falta de responsabilidad de las altas jerarquías eclesiásticas, en el siguiente muestra a un papa agobiado por la situación económica. Con el título *súplica de un laico y escrúpulo de un papa*, Emilio Castelar cambia el registro utilizando el diálogo, haciendo mucho más dinámica la explicación de algunos acontecimientos, y mostrando el carácter más mundano e interesado de la curia.

El capítulo cuarto del segundo volumen es uno de los más conseguidos, ya que el diálogo fluye con gran soltura, especialmente en la parte en la que Cosme y Eugenio IV conversan. Pero previamente, situándolo en el día después del fin del Concilio, el papa habla con sus cardenales sobre dos aspectos, los prolegómenos del Concilio de

Basilea, que se sigue celebrando al margen del de Florencia y en el que se excomulga a Eugenio IV, y los problemas económicos que sufre el papado.

En cuanto al primer punto además de elogiar los logros conseguidos en Florencia, el papa Eugenio IV y sus cardenales hacen de nuevo un recorrido por las desavenencias con los padres de Basilea remontándose a la separación de la Iglesia de Oriente y Occidente,

“El Oriente, tocado de un orgullo parecido al orgullo de Satanás, separose por completo del Occidente católico, cayendo en el infierno de la herejía. El César Bardas⁹⁸, de perversas ideas porque bebía su ciencia entre los árabes; y de perversísimas costumbres porque vivía amancebado con su propia hijastra, después de haber querido apuñalar á Ignacio, Patriarca legítimo de Constantinopla, que le reprochaba aquellos desmanes, le envió á lejana isla, nombrando para reemplazarle un complaciente sofista, capaz de ceder á sus herejías y sus vicios. El demonio puso en este alumno suyo, en el infame Phocio, todas las seducciones imaginables, riqueza, gracia, sabiduría, elocuencia, para que tentara á un mundo entero y lo perdiera como su malignidad perdió á nuestros' primeros padres en el primer edén. Todo un caballero de las cuadras imperiales pasó á jefe de la Iglesia griega por arbitraria voluntad de un tirano, enteramente falto de propias luces y de ajenos consejos. Y se quería que Roma confirmase este odioso nombramiento.”⁹⁹

La referencia al Cisma de Focio en el 858, desacreditando a los instigadores de la separación de la Iglesia, debida al orgullo y la arbitrariedad de las partes, provoca que el lector mantenga una indudable relación entre este y el concilio de Basilea. Así cuando los cardenales comunican a Eugenio IV que los padres de Basilea han decretado su excomunión, el papa abala su autoridad al proclamar él mismo la excomunión de los participantes en Basilea.

“En conséquence les quelques prélats de Bâle citèrent Eugène IV comme hérétique, le déclarèrent suspens, le déposèrent, comme autrefois. Dioscore

⁹⁸ Cisma de Oriente.

⁹⁹ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 61.

déposa saint Léon, et le remplacèrent par un antipape, et cela dans le moment même où il réconciliait à l'Église les divers peuples de l'Orient. Eugène IV ne pouvait se taire en présence de pareilles énormités. Par une bulle du 4 septembre 1439, avec l'approbation du concile oecuménique de Florence, il condamna les susdites propositions, entendues dans le mauvais sens des prélats de Bâle, sans que les faits démontrent contraire à l'Écriture sainte, aux saints Pères, au sens même du concile de Constance; il condamne et réprouve ces propositions comme impies et scandaleuses, comme tendant manifestement j'à déchirer l'Église, à confondre tout l'ordre l'ecclésiastique et toute principauté chrétienne ; il les condamne et les réprouve avec , tout ce qui peut s'ensuivre.¹⁰⁰

El diálogo que mantiene Eugenio IV con sus cardenales sobre las cuentas y lo que ha costado el Concilio es seguramente el más ágil de toda la novela, sin la pesadez de los datos o la retórica moral que aparece en casi todo el libro. Los asuntos económicos dan pie para que Cosme de Médicis intervenga materializando la súplica del desventurado carmelita. Estos dos capítulos son una justificación de la negativa del papa, pero a la vez contrastan con el tipo de religión que aparece a partir de este momento, alejada de la curia y simplificada en la figura del hermano Serafín que representa el ideal religioso de Castelar.

2.2.3. España

El tercer gran acontecimiento histórico enlaza con la leyenda más que con la historia, y no sitúa la historia de Filippo Lippi en un tiempo sino en un espacio. Es la incorporación de datos relativos a la invasión árabe en España y la Reconquista de Granada. Aparece en los últimos capítulos del tercer tomo, en Túnez, donde Emilio Castelar lleva a Filippo Lippi tras ser apresado por los piratas y es hecho prisionero por el Sultán de Túnez.

Al contrario que en los otros dos acontecimientos históricos el narrador introduce este pasaje como si de una novela morisca del Renacimiento se tratase y

¹⁰⁰ ROHRBACHER, *ob. cit.*, pp. 355.

desarrolla dos historia de amor, la de la bella Sobeiya, la hija del sultán, enamorada del cautivo Filippo, y la de Muley-Hacem y la hermosa Zoraya. Aunque estas dos historias las comentaremos más adelante en cuanto a su función en la novela, baste ahora decir que este episodio localiza también diferentes referencias a episodios históricos interesantes, como son los antecedentes de uno de los pretendientes de Sobeiya, que se remontan a las dinastías de los califas de Córdoba y de Sevilla, así como los acontecimientos en torno a la figura de Muley-Hacem e Isabel de Solis. Estos últimos introducidos de forma anacrónica porque son posteriores a la muerte de Fra Filippo Lippi en 1469.

En esta ocasión, Castelar se sirve de la literatura y de la leyenda para construir la Historia. Una vez situado a Filippo Lippi en Túnez (hecho que ha sacado de Vasari, pero que sitúa antes de que Filippo se ordene en el convento del Carmen) Castelar necesita centrar al lector en el mundo árabe. Además de las descripciones introduce datos exóticos que no son de todo desconocidos para el público.

El sultán de Túnez parece ajeno a lo que sucede en su palacio, a lo que su hija siente, e incluso cuando le informan de que ha desaparecido prefiere escuchar el relato de uno de los cautivos cristianos. La ambientación está, de nuevo, en dos capítulos al margen de la historia. Corresponde al capítulo en el que se elige marido para Sobeiya, y el capítulo en el que se narra la historia de Isabel de Solis.

En el capítulo VIII de la tercera parte, titulado “*conflictos*”, Castelar presenta la corte del sultán, lujosamente descrita, en la que comparecen ante el gobernante tres candidatos para desposar a su hija, un poeta, un noble y un guerrero. Cada uno defiende su candidatura y aporta datos para situar al lector en ese mundo lejano y exótico.

El poeta, Said, se presenta imitando al poeta persa Firdousi¹⁰¹ y narrando la historia de Zohak, el dragón de la mitología iraní y cómo el Firdousi ayudó a la monarquía persa a librarse del mal.

¹⁰¹ Hakim Abol-Qasem Ferdousí-e Tusí, normalmente abreviado en Ferdowsi, Ferdousí o Firdawsi, es probablemente el poeta persa más reconocido. Su obra más famosa es el Shāhnāma o Libro de los Reyes, epopeya nacional de Persia, hoy Irán. Wikipedia. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#q=Firdousi.

El noble a su vez, descubre quienes eran sus antepasados con nombres que al lector decimonónico le suenan cercanos e identificables. Aunque parte de su relación con la familia del Profeta Mahoma, haciéndolo sucesor directo de Abbas, y nombra lugares lejanos como Damasco o el Nilo, rememora las conquistas en España para centrarse en el califato de Córdoba y Sevilla. Al hacer coincidir en la figura del noble Ayoub la nobleza de los pueblos árabes, Castelar consigue que el lector español pueda recrear la opulencia del sultán, e incluir la captura de Filippo Lippi como si de una novela morisca se tratase.

Son, sin embargo, acontecimientos sacados de la leyenda y no de la historia. El amor entre Muley-Hacem y doña Isabel de Solis, forma parte de ese mundo que quiere recrear y es aún más cercano debido al éxito obtenido por la novela *Isabel de Solis* de Martínez de la Rosa, y que el mismo Castelar narra estos hechos en *El suspiro del moro*.

2.3. Renacimiento y Edad Media

*“Era el uno (Fra Angélico) era como la última tarde de la Edad media en ascetismo, y el otro (Fra Filippo) como la mañana del Renacimiento en toda su exaltación y en toda su exuberancia.”*¹⁰²

Emilio Castelar delimita una línea muy fina entre el Renacimiento y la Edad Media. Consciente del despertar del siglo XV deja constancia de cuáles son los comportamientos y las acciones propios de una etapa y de otra. Considera estos años de la primera mitad del Quattrocento como un tiempo y, también, un espacio en el que pueden coincidir las tinieblas de Medievo y la luz del Renacimiento.

*“Fra Filippo alaba ese siglo XV renacentista en el que vive cuando ya no se teme la brevedad de la vida, no se consume en altares como la Edad Media, cuando no hay horror al universo sino comunión con la Naturaleza.”*¹⁰³

¹⁰² *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 37.

¹⁰³ SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca. 2002. *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, pp. 309.

Como afirma Rebeca Sanmartín Bastida, en *Imágenes de la Edad Media*, la presencia entre las dos etapas es simultánea, sucesiva en ocasiones. Castelar no siempre tiene la audacia de poder hacerlas coincidir de forma verosímil, pero no olvida ninguna y las simultanea en muchas ocasiones. El orador decimonónico conscientemente resalta algunos aspectos medievales para así hacer resurgir con más fuerza lo que representa el Renacimiento.

2.3.1. Ambientación externa

*“Muchas veces la personalidad histórica que de un paisaje se levanta lo borra con su luz como el sol á las estrellas y lo supera con toda la superioridad que tiene el espíritu sobre la naturaleza.”*¹⁰⁴

La relación entre el narrador y el lector se mantiene abierta desde las primeras páginas de la novela. Castelar intenta ambientar las escenas como si de una guía turística del siglo XIX se tratase. Él, turista en su presente, imagina la ciudad, el espacio concreto, tal y como la Historia revela que era en épocas pasadas.

*“Imaginaos, si podéis, esta plaza de la Señoría a la mitad del siglo décimo-quinto”*¹⁰⁵. Expresiones de este tipo se localizan a lo largo del texto para enlazar el pasado y el presente de los espacios. Se describen desde el “yo” dejando claro el antes y el ahora, y envolviendo entre las piedras sus propios pensamientos,

*“Yo nunca he pasado por aquella plaza de Florencia sin decir: aquí ha vuelto el alma humana a la relación estrecha con el Universo, al goce del Arte, al derecho de la libertad.”*¹⁰⁶

Es Florencia, la ciudad en la que se detiene largo tiempo el narrador, pero Venecia, Prato, Roma, Nápoles, o incluso la Alhambra de Granada aparecen descritas en mayor o menor medida. En sus “acercamientos”, realizados como preámbulo de lo que acontecerá en estos espacios, Castelar parte de su presente, de lo que él ha conocido en sus viajes, para ir eliminando todo aquello que resulta anacrónico en el siglo XV.

¹⁰⁴ CASTELAR, *Recuerdos...ob. cit.*, Tomo II. Prólogo.

¹⁰⁵ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I p. 5.

¹⁰⁶ *Ibid.*

Florenxia es la ciudad renacentista por excelencia, y a pesar de que en sus alrededores se sigan practicando aquellarres medievales, la luz que emana de sus piedras y de su arte la hará merecedora de tal título.

“Atenas ha esculpido y cincelado la personalidad humana; Florenxia ha hecho el Renacimiento, la montaña de Tabor, donde esa personalidad se ha transformado, reuniendo en sí, como las corrientes, de dos ríos inmensos, la vida del Espíritu y la vida de la Naturaleza.”¹⁰⁷

Así en la primera aproximación a Florenxia, parte del centro neurálgico de la ciudad. Como un turista, el narrador situado en el centro de la Plaza de la Señoría ofrece una panorámica visual.

“El Palacio Viejo la llena con su sombra (...). La Logia llamada de Orcagna se extiende haciendo esquina, frente á frente del palacio, y ostentando sus tres gallardos arcos, en los cuales parece como que van á mezclarse los crepúsculos de dos épocas. (...) La Logia de Orcagna, que á la parte meridional de aquel foro florentino se levanta, tiene sus materiales mucho más pulidos; pero el Palacio Viejo, situado al Oriente, confundiríase con muro inmenso de ceñuda fortaleza posteriormente acomodada á las exigencias de una vivienda. Mas, alzada la frente, ved aquellos adarves y ladroneras y remates de tan maravillosa suerte contruidos, que semejan la crestería de una Iglesia; contemplad aquella torre de donde bajó sobre el pueblo la voz de la patria en el eco de las campanas, sí, aquella torre gallardísima; y decidme si en vez de una fortaleza aparejada á sostener los embates de un pueblo, como el escollo en medio de las hirvientes olas, no os parece un santuario de la poesía y del arte.”¹⁰⁸

Para situarla en la época correspondiente elimina lo que históricamente es un anacronismo.

“En el siglo décimo-quinto, no tenia la plaza mayor de Florenxia las esculturas que hoy guarda; ni el David de Miguel Ángel parecía á la puerta del Palacio un atleta griego venido á velar por la segunda Atenas; ni el Perseo de Cellini un

¹⁰⁷ Ibid. Tomo I, p. 15.

¹⁰⁸ Ibid. Tomo I, p. 15.

Dios vencedor, en cuyas aras la legión que vuelve del campo ó la teoría que se parte hacia el mar ofrecen libaciones y sacrificios. Mucho menos se veían aún las estatuas ecuestres de los tiranos, unidas con los simulacros encontrados entre las ruinas y con los grupos violentísimos y las fuentes teatrales de los escultores de la decadencia."¹⁰⁹

Para a continuación dotarla de vida como si de una película se tratase, presentando a sus habitantes excitados por las nuevas ideas y los viejos rencores de una sociedad que está despertando. Pero, como no es suficiente para que la imagen sea perfecta, hace coincidir en ella un sinfín de personajes anónimos cuyo movimiento se evidencia a través de sus vestiduras, y *bajo un aspecto pictórico.*

*“Junto á la veste del plebeyo, toda de lana, aunque lana de varios colores, los brocados y las telas de las otras clases más elevadas por su posición y por su riqueza: el damasco de Sicilia, el raso de España, el tafetán de Nápoles, la sarga de África, el terciopelo de las ciudades anseáticas, trajes todos de variadísimos colores y de riquísimas telas, ornados con guirnaldas, con espigas, con arabescos de diversas clases, con grifos, con basiliscos lanzando llamas de sus fauces, con pájaros de varios colores, con manzanas de oro circuidas por hojas y ramas de laurel, con los mil dibujos de aquella edad tan rica en las gallardías y en las preseas del arte.”*¹¹⁰

El autor remarca la descripción de ricas telas sacadas de las pinturas y frescos del siglo XV, inmortalizados por los artistas de la época, inmóviles como si de cuadros se tratase, pero a los que da vida poco a poco poniendo en movimiento a los más jóvenes.

“Mirad esos gentiles mancebos que pasan, miradlos, y encontrareis que admirar en ellos desde los pies á la cabeza, no solamente por su apostura que se diría escultórica, sino también por su traje; las calzas blancas y azules de riquísima seda, la ropilla de púrpura brochada con oro y gualda, la capa de terciopelo negro circuida de pieles blancas, el cinto cuajado de pedrería con su

¹⁰⁹ Ibid. Tomo I, p. 6.

¹¹⁰ Ibid. Tomo I, p. 7.

puñal y su espada, la gorra florentina como aún campea por los bajo-relieves de Guiberthi ó Donatello, con la pluma blanca que cae sobre los hombros."¹¹¹

Del inmovilismo se ha ido acercando hacia el alegre pasar de los jóvenes y acabará en el bullicio de uno de los momentos que él imagina más importantes del momento y que ha sido descrito por los principales historiadores del momento, la elección de Gonfaloniero de la República en 1434. Del punto central surgen como si fuera *una bandada de pájaros*, (metáfora utilizada momentos antes), el bullicio de la gente que se dirige al otro punto en el que se focalizan los hechos, el palacio de los Albizzi. Con una visión casi "cinematográfica", el narrador parte de lo más insignificante, las argollas de las fachadas del palacio, para que a través de "los magníficos caballos" que a ellas estaban atados saboree el lector el boato de los presentes; pasa después al *patio gótico* desde el *medio punto de la puerta*, y desde allí al salón principal donde les espera Messer Rinaldo.

*"Mirad el salón maravilloso en que están reunidos todos aquellos hombres y reconoceréis el **Renacimiento** florentino.*"¹¹²

Y aquí, a pesar de que los acontecimientos parecerían exigir la rapidez de la narración, se detiene a detallar el lujo del espacio. A medida que los poderosos entran en el palacio del líder, el narrador describe lo que se encuentran a su alrededor, como si tanto los personajes como él mismo no pudieran evadirse del esplendor del edificio.

"Es largo, estrecho y hasta de forma irregular en sus extremos. Ancha ventana, abierta á uno de los ángulos, al través de vidrios espesos donde brillan dibujos de colores vivos y resaltan figuras de varios matices, cierne la tibia luz del día, apagada por los edificios de estrecha calle y los aleros de anchos tejados. Un círculo se eleva sobre la puerta, un círculo de porcelana, embellecido por esos barnices metálicos que ha descubierto y aplicado gentil florentino todavía vivo, y en los cuales nadan, entre arreboles, como si surgieran de un arco iris sorprendente, la Virgen María acompañada de coros angélicos que tocan toda suerte de instrumentos, y ceñida de guirnaldas que ostentan á su vez en rica

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid. Tomo I, p. 9.

*variedad aves del cielo y flores del campo, frutos de los árboles y estrellas y luceros del empíreo.*¹¹³

La ambientación se justifica ahora en una pormenorizada descripción de los elementos encontrados. No solo el lector parece detener su carrera para admirar el entorno, también los nobles florentinos se asemejan ahora a un grupo de turistas que olvidando sus apremiantes preocupaciones admiran lo que en realidad les es tan conocido: los techos, los mosaicos, las paredes cubiertas de tapices y tablas de importantes pintores, la decoración de cristales de Venecia, o incluso los más avanzados inventos como relojes¹¹⁴, laudes, o clavicordios. La descripción del escudo familiar de los Albizzi, del que se desprende el origen de comerciantes y banqueros de las grandes familias florentinas, atrae la atención del visitante, para finalizar resaltando su faceta de mecenas de las artes.

*“El gran escudo de la familia á que el palacio pertenece está frente á frente de la obra artística, y en él resaltan mezclados los signos de la guerra con los signos del trabajo, como caracterizando la nobleza florentina de hermana mayor, y no otra cosa mas, en la común familia de una gran democracia. (...) entre los tapices y á veces sobre ellos, tablas antiguas del Giotto en que ya rompe el arte su cendal teocrático y tablas recientes de Fra Angélico en que se oyen aletear y cantar á los ángeles.”*¹¹⁵

Parece que el narrador recrea aquellas salas que él ha visitado y admirado en su viaje por Italia. Y es la misma sensación la que el lector tiene del paseo por la ciudad, en el que se van incluyendo poco a poco a los personajes que pudieron habitar las calles cuatro siglos después.

Y si al inicio de la novela la descripción es a pie de calle, la de la segunda parte es a vista de pájaro,

¹¹³ Ibid. Tomo I, p. 9.

¹¹⁴ Los primeros relojes portátiles se fechan más o menos hacia 1500, por lo que su inclusión en esta descripción resulta un tanto anacrónica.

¹¹⁵ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 9.

“Cercanías bellísimas las cercanías de Florencia. En ninguna parte se unen con tanta perfección la sublimidad y la gracia. Por lo hondo de espacioso valle serpentea el Arno, cuyas aguas llevan disuelta la inspiración como en otro tiempo las aguas de la Castalia ó del Alfeo. (...)Las colinas del Arno corren por el Norte y por el Sur de Florencia formando como una ligera curva, mientras al Estelas montañas azules de la Umbría y al Oeste las cordilleras del clásico Apenino dibujan sus variados picos, y reverberan, cual gigantescas piedras preciosas, los reflejos de los hermosos cielos. Tantas y tan variadas quebradas se bajan y allanan, como para formar una planicie, donde aparece tendida en mullido lecho de flores la inmortal Florencia.”¹¹⁶

Y de nuevo hace un esfuerzo para imaginarla siglos antes, quitando y poniendo aquello que por época podría ser un anacronismo,

*“**Imagináosla** en los tiempos de nuestra historia, después del regreso de Cosme de Médicis, al mediar la décima-quinta centuria de nuestra era, con sus muros toscos y ligeros al mismo tiempo; sus **cuarenta y cinco torres** en las cortinas de la derecha y otras muchas también en las cortinas de la izquierda; sus puertas en forma de **fortalezas y de castillos** ; sus dos grandes agrupaciones á una y otra orilla del rio enlazadas por cinco puentes; aquí la **catedral con su campanile** de mármoles ideado por el Giotto y que parece como columna antigua esmaltada por preseas góticas, y su rotonda recién concluida por **Bruneleschi** y que parece como templo romano elevándose en los aires, á guisa de diadema sobre una iglesia cristiana; allí el palacio de la Señoría con sus aspilleras militares, y sus remates aéreos y sus bélicas cresterías; más allá **el palacio del Podestá** con su torrecilla cuadrada; en este punto viviendas de nobles y ricos que reúnen á la severidad la belleza y en otro punto iglesias donde se junta la arquitectura del Norte con la arquitectura del mediodía, ambas austeras, pero armoniosas, como si á todas las manifestaciones del genio humano hubiera de marcarlas con su sello la ciudad etrusca y toscana; por todas partes, logias con sus arcos, ya clásicos, ya ojivales; fuertes de las*

¹¹⁶ Ibid. Tomo II, p. 5.

rancias corporaciones con sus defensas ceñudas, multitud de monumentos á medio construir.”¹¹⁷

De forma similar, se acerca a Venecia, en el tomo II. En el capítulo en que los enamorados llegan a la ciudad de los canales, Castelar se olvida de sus protagonistas y, como lo haría un turista del siglo XIX, recorre los canales y callejuelas, ansioso por descubrir los tesoros que las guías de viajes, dicen que posee.

“El mundo antiguo no conoció, el mundo moderno á su vez no conocerá ciudad de tan extraña, pero tan llamativa hermosura, como la singularísima Venecia. Cuando descendéis hacia sus cercanías, y os sumergís en sus lagunas, imagináis hallaros en otro planeta de condiciones diversas á las condiciones de nuestra tierra, cubierto por el Océano, y obligando á sus habitantes, imposibilitados de poner el pie en el suelo firme, á erigir sus habitaciones, como esas aves cantadas por la poesía antigua que depositaban sus nidos en las ondas, á erigir sus habitaciones, decía, en medio de las aguas. Las lagunas, extendidas entre el verde claro de las tierras que riegan tantas corrientes como fluyen de los Alpes y el azul oscuro del mar Adriático, brillan al sol, según la profundidad de sus aguas y la materia de su fondo, como si fueran una sustancia preparada para amasar ópalos y perlas.”¹¹⁸

Para pasar a continuación a pintarla con las palabras que podrían ser extraídas de un cuadro del Renacimiento, donde la luz de nuevo ilumina los canales.

“La entonación general es celeste tirando á blanca; pero el reflejo de los rayos del sol que fingen aquí legiones de estrellas escapadas de las grutas marinas; las sombras de las algas que clan allá toques oscuros y sombríos; los arreboles de tal hora del día ó de tal cambio del viento que proyectan por todos lados reflejos de púrpura, de rosa, de laca á un mismo tiempo como mezclados en mágica paleta; ... todos estos espectáculos dan matices tales al inmenso espejo, que no sabéis si admirar su celestial uniformidad ó sus múltiples cambiantes, mas bellos que los iris de los cristales venecianos ó los ramajes de las pérsicas alfombras; pues nada hay tan rico en deslumbradores espejismos como los

¹¹⁷ Ibid. Tomo II, p. 5 ss.

¹¹⁸ Ibid. Tomo II, p. 47.

juegos del aire, de la luz y de las aguas en la inmensa extensión del mar ó en la limitada extensión del lago, semejantes uno y otro á pedazos del cielo desprendidos sobre la tierra.”¹¹⁹

Tal y como hiciera el autor en su primer viaje a Venecia, cuyas sensaciones narra en *Recuerdos de Italia*.

*“Tengo tal idea de la fragilidad de esa hermosa Venecia, combatida de continuo por los vientos y las aguas, que temía pudiera desaparecer antes de serme permitido verla, y se encerrara en la concha marina en que nació; como un milagro vivo de la historia humana.”*¹²⁰

Y como sucediera con Florencia, elimina todo lo que cronológicamente no corresponde al momento que está describiendo.

*“Nosotros, en esta historia, vamos á resucitar la Venecia del siglo décimo-quinto, que ha sido engrandecida, pero no cambiada más tarde. En el tiempo que deseamos resucitar, y que podéis ver aun viendo los cuadros del Carpaccio, no existía frente al palacio ducal esa admirable Biblioteca vieja (...). No existía tampoco esa Iglesia de la Salute, (...) No brillaba sobre la espaciosa isla de la Guidecca el monasterio de San Jorge Mayor, blanco y rojo, ideado y erigido por la clásica inspiración de Paladio. Pero en una y otra línea de la calle maravillosa formada por el gran canal, agrupábanse ya los mas hermosos y mas admirables palacios que puede soñar una imaginación enamorada de las combinaciones caprichosas de líneas y de colores: el palacio Darío, (...); el palacio Foscari, (...); el palacio Donati, (...); el palacio Farsetti.”*¹²¹

Y así con los ojos del XIX describe aquellos edificios cuya construcción está datada a lo largo del siglo XV, y en los que en sus *Recuerdos de Italia* no se detuvo, consciente de que los lectores los reconocían fácilmente a través de las pinturas.

“No tenemos tiempo de mirar ese gran canal que los pintores venecianos, reproduciéndolo de todas maneras desde los albores de la escuela con

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ CASTELAR, Emilio. 1872-1876. *Recuerdos...*, ob. cit., Tomo I. pp. 174.

¹²¹ Fra Filippo Lippi, cit., Tomo II, p 50.

*Carpacio hasta su extinción con Canaletto, han impreso indeleblemente en las retinas de los amadores del arte.*¹²²

El resto de ciudades señaladas en la novela no se describen, sin embargo, en cuanto a su belleza externa, sino a determinadas manifestaciones religiosas. A pesar de eso, la técnica es la misma, una aproximación desde la campiña, la admiración de sus monumentos y de sus tradiciones, aunque la imagen que de ellas presenta es más oscura, puesto que encierran en sus calles y monasterios lo más tradicional y conservador de la religión, el costumbrismo en la romerías y procesiones, el fervor más devoto en los rezos y oraciones, narrando hechos y tradiciones medievales.

Después de una primera aproximación a vista de pájaro sobre la campiña toscana, recorre las calles de Prato, sus monumentos, el castillo de Federico II, la muralla, para centrarse en el acontecimiento religioso que le va a servir de marco para uno de los hechos más representativos del relato, el rapto de Lucrecia.

Prato surge en las páginas de Castelar en esa frontera entre lo medieval y lo renacentista. Resalta determinados apuntes renacentistas de su arquitectura, aprovechando para sugerir a los lectores que en su viaje a Italia se detengan en esta ciudad, puesto que sabe que está alejada de los circuitos que el viajero del XIX haría en un viaje por Italia. Utiliza los imperativos para sugerir él un itinerario.

*“entrad en su catedral dirigida a principios del siglo decimocuarto por los protestas de Renacimiento y veréis como cada siglo ha dejado allí un recuerdo de este hecho y una ofrenda a esta reliquia: a primera mitad del décimo-quinto, un pulpito esculpido por Donatello para enseñar la hermosa prenda, y la segunda mitad una suave pintura de Guirlandagio, que muestra á la Virgen descendiéndose de la cintura y regalándosela á Santo Tomás.*¹²³

Considera, sin embargo, todo lo relacionado con esta reliquia como un elemento de la Edad Media,

¹²²CASTELAR, Emilio. *Recuerdos...*, ob. cit., Tomo I, pp. 183.

¹²³*Fra Filippo Lippi*, cit., Tomo II, pp. 283.

“En la antigüedad pagana el pueblo que conseguía validar un testimonio así de la preferencia de sus dioses fundaba hermoso templo, y en este templo, ponía un oráculo (...). En Italia pasaba durante la Edad Media algo análogo.”¹²⁴

El relato de cómo llegó desde Egipto la “Cintura de la Virgen” hasta esta pequeña localidad italiana es un cuento de cruzadas, de devotos guerreros que con toda la humildad llevan hasta su hogar lo que consideran más sagrado. Su justificación explicada en la oración *¿Queréis saber toda la importancia que esto tiene?* es una cuestión económica, religiosa, de tradición que se entiende desde la perspectiva del siglo XIX, no del siglo XV.

La procesión del “Cinturón de la Virgen” se convierte en el eje central de este espacio. Introduce, incluso unos versos en italiano de los que afirma son conocidos por lo pegadizos, aunque no revela el nombre del poeta,

*“Cosi cercando per quella pianura
Troiamo Prato, che l’ Bizencio bagna,
dove si mostra la santa cintura.”¹²⁵*

Reliquia tan importante y acontecimiento tan importante para la ciudad es el marco ideal para el rapto de la novicia, hecho que también Vasari menciona en la biografía del pintor.

“Et egli poi fece tanto per via di mezzi e di pratiche, che egli sciò la Lucrezia da le monache, un giorno appunto ch’ella andava a vedere mostrar la cintola di Nostra Donna, onorata reliquia di quel castello.”¹²⁶

Para conseguir un mejor efecto describe el bullicio y el orden de los participantes de la procesión con verdadero detalle. No solo refleja la comitiva sino también la fiesta que a su alrededor se desarrolla,

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ VASARI, Giorgio. 1986. *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimbaue insino a’ tempi nostri*. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Einaudi. Vita di Fra filippo Lippi, pp. 392.

“Concurrían las gentes en tal multitud á la Comunión que las hostias se acababan y no había bastantes copones. Un sacerdote cayó desmayado de fatiga y de cansancio. Las calles parecían como un concierto viviente y como un baile ambulante.”¹²⁷

Y mezcla lo sagrado y lo profano como sucediera en las representaciones de los autos sacramentales, donde se representan por las esquinas pasajes de la Biblia o textos clásicos,

“Veíanse en las encrucijadas tablados sobre los cuales se daban representaciones místicas, en que los Santos del Nuevo Testamento y los Profetas del Viejo recitaban profanos versos, imitados de Virgilio cuando no se imitaban de Tibulo ó de Ovidio. Este San José contaba su fuga de Egipto como pudiera contar Eneas su fuga de Troya, y aquel penitente dirigía un saludo á la Virgen, mas parecido á un requiebro destinado para Cinthia ó Lesbia que a un Ave-María ó a una Salve.”¹²⁸

La procesión se observa, como si de un observador del futuro se tratase.

“Abrían la marcha niños á centenares vestidos de blanco y coronados de flores, agitando ramos de todas clases en sus manecitas, al compás de melodioso coro entonado por sus propias angelicales voces; seguían á los niños los frailes de todas las órdenes, unos con sus sayales blancos y otros con sus sayales azules, cubiertos estos de estameña parda y aquellos de capas negras que resaltaban sobre las túnicas albas, entonando todos salmodias ajustadas á las cadencias severas del canto llano; tras los monjes iban los clérigos de las diversas parroquias, con sus cruces, guiones, banderas, reliquias, precedidos de su respectiva orquesta y de sus sacristanes y monagos; tras el clero, veíanse los representantes de los diversos gremios, cada cual luciendo á porfía su traje de gala reservado para la fiesta y digno de la antigua Toscana por su mezcla de gusto y de riqueza; después de los gremios y clases donde estaban representados así los menestrales como los nobles, andaban los magistrados en toda su severa majestad; y cerrando la marcha, las damas principales, entre las

¹²⁷ Fra Filippo Lippi, cit., Tomo II, p. 7.

¹²⁸ Ibid.

que lucia como la estrella vespertina en nuestros cielos serenos la sin igual hermosura de Lucrecia."¹²⁹

La solemnidad de la celebración de Prato, preludio del clímax de la novela, el rapto de Lucrecia, contrasta con otra ceremonia religiosa que va a ofrecer el narrador. Esta celebración la sitúa ya en el tomo III, al final de la obra, cuando Filippo Lippi está en Roma para solicitar al papa, con cartas de recomendación de Lorenzo el Magnífico, la bula que le permita casarse con Lucrecia. Se espera un feliz desenlace, y Castelar describe esta vez la ceremonia del día de Sábado Santo entre el fervor religioso y la burla (como guiño del fin que le dará a su novela).

Como en otras ocasiones, enmarca la escena en la que aparecen Filippo y Guido (protagonista y antagonista se oponen en todos los escenarios) entre grandes monumentos, en este caso la Basílica de Letrán. Es de reseñar, que al final de la obra para centrarse de nuevo en lo religioso, recurre a la Edad Media, *Un misterio de la Edad Media*, se titula el capítulo.

Si en la ceremonia de Prato describe las representaciones religiosas y profanas dirigiendo la escena hacia la figura de Lucrecia y su rapto, en esta ocasión, en la que parece que el protagonista ya ha superado todos los escollos, el narrador describe más detenidamente los actos. Comienza por los profanos¹³⁰, imitando en cierta medida el estilo de los autos sacramentales españoles prohibidos en el siglo XVIII.

¹²⁹ Ibid. Tomo II, p. 286.

¹³⁰ Ibid. Tomo III, p. 304. No decimos nada de aquellos diálogos en que los objetos mas sagrados se mezclaban con los dicharachos más soeces y en que las cosas santas andaban tiradas como prendas de vestido ó como muebles de hogar, sin que los profanadores ó irreverentes cayesen de ninguna manera en la cuenta de su profanación y de su irreverencia.

— ¿Ha venido la burra de Balaan?

Preguntaba un santón hebreo con barbas de macho cabrío y túnica de escribano pontificio.

—No ciertamente. Lo que ha venido es el cordero pascual -con un cierto tufillo á bien asado que está diciendo: comedme.

Le respondió un San Pedro de traje verde y manto carmesí, acomodándose con alguna dificultad á la cabeza enorme calabaza lustrosísima, destinada á representar antigua y reluciente calva.

— ¡Ay, ay!

Gritaba un muchachuelo de quince años, que se disfrazaba de Magdalena, y se ponía una peluca, cuyos hermosos cabellos rubios le tocaban casi en los talones.

— ¿Qué te ha sucedido?

Le preguntaba un Rey Mago, el cual se ennegrecía la cara con el hollín pegado al exterior de una sartén disuelto en algunas gotas de aceite.

—Que me ha puesto él Espíritu Santo mis cabellos como nuevos.

Esta nota de color popular, hace que el lector decimonónico considere esta tradición como algo del pasado, puesto que cuando describe las ceremonias *austeras en los serenos espacios del templo que podríamos llamar perdurable*¹³¹ son reconocidas como contemporáneas a ellos y por lo tanto la idea del pasado se diluye. Es cierto que para compensar el peso de la contemporaneidad trasladada al lector por las naves y excelencias del templo romano utilizando de nuevo el *imaginaros*. Y parece, de nuevo, eliminar todos los elementos que no datasen del XV y depurar el espacio de los adornos del Barroco.

“En los tiempos que historiamos, si San Juan de Letrán estaba ya rehecho de los desperfectos sufridos en la centuria décima-cuarta, no estaba todavía ornado con el brillo que hoy tiene, ni mucho menos concluido con el pórtico que hoy ostenta. Aparte de obelisco y pórtico, existían dentro de la iglesia el fresco representando el gran jubileo decretado por Bonifacio VIII; el sepulcro

Respondía la Magdalena, enseñando una paloma atada á larga cinta y suspendida de alta viga, la cual, desde sus alturas le enviara cierta materia mal oliente, bien diversa de las lenguas de fuego con que debía agraciar al apostolado.

—Abróchame este segundo broche, camastrón, porque el primero me ahoga.

Le rogaba un Herodes, enseñándole el manto real, á todo un San Juan Bautista.

—Que te lo abroche la puerca que te parió, le respondía el Bautista, pues me he puesto á limpiar el caballo de Constantino el Grande y me ha dado una coz tal que me ha deshecho la espinilla. No estoy para bromas.

—Tengo miedo.

Exclamaba un mozalbete de veinte abriles envuelto en largo manto celeste sembrado de argentadas estrellas, que bajaba la cabeza sobre el pecho al enorme peso de una aureola de bronce dorado, y que debía con estos arcos representar a la Virgen.

—Pues toma.

Le dijo el Ángel San Gabriel, meneando las plumas de sus alas de talco y ofreciéndole el cordial de un vaso de peleón.

—Pues daca.

Respondió la Virgen echándose entre pecho y espalda aquel cuartillo, no sin que la sacra aureola se le cayera de la atormentada nuca, yendo á dar en la cabeza de San Marcos y levantándole un chichón, que le inspiró al buen Evangelista las blasfemias mas sucias y las interjecciones mas soeces.

— ¡Fuego, fuego!

Gritó Zacarías con tal fuerza que se le cayó á su vecino el actor encargado de representar Santa Isabel, la barriga de trapos con que debía fingir la preñez, y no sabemos lo que hubiera sucedido, pues una vela de la Candelaria encendió las estopas empapadas en aguardiente que debían simbolizar las llamas del amor místico, y no sabemos lo que hubiera sucedido, decía, á no haber llegado varios diablos con cántaros de agua para extinguir el incendio. Bien es verdad que la atención se distrajo pronto á causa de otro aquelarre espantoso, en el cual se rompieron las vasijas destinadas á las bodas de Canaán y se destrozó en mil pedazos el pesebre de Belén. San Juan Evangelista pintaba y adobaba el rostro de Cristo, pero con fortuna tan adversa que, le metió un poco de colorete en el ojo izquierdo, y le hizo ver en pleno día todas las estrellitas del cielo. Sentir el Salvador tal puñalada invisible en la vista y tirarle un bocado en la nariz á su discípulo predilecto, fue obra de un momento. Sentirse mordido el dulce evangelista y patear á su amado maestro fue obra no menos rápida. La rubia melena de Cristo, quedó hecha una lástima, su túnica inconsútil desgarrada, las tres potencias en las cuales resplandecía su divinidad, rotas; magullado su cuerpo, molidos sus huesos, maltrechas todas sus facciones, y quizás fuera tan santo día el postrero de su vida, si no llegaran Pilatos y Caifás á sacarlo de las garras de su aporreador y martirizante.

¹³¹ Ibid. Tomo III, p. 306.

*ó urna de un discípulo del inmortal Donatello, conteniendo las cenizas de Martin V; el tabernáculo gótico guardando, según la tradición, los cráneos de san Pedro y san Pablo; el mosaico de Turvita y otras obras inmortales de arte.*¹³²

La procesión del Sábado Santo en Roma es muy semejante a los desfiles de los grandes acontecimientos políticos. De ahí la majestuosidad que Castelar le confiere, puesto que de ella extraerá al cardenal que le ayudará en su empresa y a quien debe dar la carta de Lorenzo El Magnífico.

*“Lo primero que apareció en la plaza fue la comitiva oficial destinada á honrar la fiesta: Abrían la marcha los heraldos, los pajes con sus vistosas vestiduras, los reyes de armas con sus dalmáticas de brocado y sus mazas de metal, los trompetas, tambores y clarines. Seguían á estas lujosísimas comparsas los peregrinos... Iban en pos de los peregrinos los frailes de órdenes diversas. ... Junto á estos africanos,..., veíanse con extrañeza los monjes griegos... Tras estos monjes griegos resaltaban las estameñas pardas del franciscano, las franelas blancas del mercenario y carmelita, los colores contrastados del dominicano, la rica variedad de tantos y tan diversos hábitos. Como cada comunidad llevaba delante de sí los monaguillos con candelabros y vasija de agua bendita, los sacristanes con cruces, y detrás de sí el prior seguido de novicios que le auxiliaban, aumentábase la variedad pictórica de los diversos grupos. Y luego... venían á caballo las autoridades civiles de Roma, los llamados senadores,...Y luego... venían las diversas familias nobles, damas y caballeros, precedidas de una corte inmensa, como no la hubieran usado los reyes, y acompañadas de toda clase de pompas. Y por último cerraban el magnífico cortejo los obispos, los arzobispos, los cardenales, los príncipes de la Iglesia.”*¹³³

La función, ya que de representación, de cabalgata, de drama hablamos, predomina en este espectáculo, y al hacerlo aun más majestuoso, destaca especialmente

¹³² Ibid. Tomo III, p. 308.

¹³³ Ibid. Tomo III, p. 310.

el colorido, el bullicio, y no tanto la fe con que se pudiera observar. Es de nuevo un espectador.

*“Hermosas estas festividades en todas partes, lo eran mucho mas en aquella Roma, donde á las armaduras cinceladas y damasquinas de la gente militar, á los blasones y preseas de la gente noble, á las sedas y gasas de las damas, á los armiños de los príncipes, se unían las capas pluviales de los obispos y arzobispos, la roja púrpura de los cardenales, el lujo casi oriental de los pontífices.”*¹³⁴

Es de suponer que lo que describe con tanto detalle Emilio Castelar en esta ocasión es lo que él mismo pudo presenciar. En sus *Recuerdos de Italia*, narra con todo detalle su llegada a Roma en la primavera de 1868, y describe lo que observó desde el 12 de abril de ese año, (día de Pascua) hasta el Domingo de Ramos en San Pedro. Es de esperar que asistiera también a las ceremonias de San Juan de Letrán, y que como un espectador más pudiera descubrir el alboroto y la alegría de la festividad. Aunque no describe al detalle la ceremonia de las Palmas como lo hará en *Fra Filippo Lippi* con la de la Resurrección, un dato hace pensar que a ambas asistió personalmente, y es el hecho de que las considere una representación,

*“San Pedro parece un teatro. Las tribunas, alzadas en gradería bajo los grandes arcos que sostiene la maravillosa rotonda de Miguel Ángel, se hallan ocupadas por las damas. La disposición de estas tribunas religiosas me parece idéntica a la disposición de la platea central en la Grande Ópera de París. Los caballeros vestidos de rigurosa etiqueta ocupan el pie de las tribunas.”*¹³⁵

Las festividades religiosas en Roma debían ser fastuosas en el siglo XIX, y nada hace pensar que lo fueran menos en el siglo XV. Recordemos que *“en todo Occidente las adaptaciones teatrales de la historia sagrada y las leyendas apócrifas constituyen el origen y principio de la dramaturgia profana; pero Italia había llenado de tal*

¹³⁴ Ibid. Tomo III, p. 311.

¹³⁵ CASTELAR, Emilio. 1872-1876. *Recuerdos..., ob. cit.*, Tomo I. pp. 15.

esplendor sus misterios, y su arte decorativo era tal, que bajo su peso los elementos dramáticos tenían que sufrir necesariamente”¹³⁶.

Muchos otros son los espacios que Castelar recrea para situar a su protagonista, muchos de ellos interiores (la casa de Lucrecia, el convento carmelita y el Santa Margarita en Prato, las tabernas, y las habitaciones del Palazzo de via Larga de los Médicis...) que deja más a la imaginación del lector que a su propia pluma, pues da los datos suficientes para interactuar con los personajes. Pero hay otro muy interesante que es necesario destacar y ese es la tumba etrusca a donde lleva a Lucrecia tras el rapto.

Cerca de la ciudad encontrará el autor el escondite perfecto para su raptor, una antigua tumba etrusca. “*Cerca estaba de Prato, a una legua española poco más o menos*”¹³⁷.

Coincide con las tumbas del término de Carmignano. Previamente ha explicado el narrador, como buen turista, la importancia de los subterráneos en Italia, aludiendo a las catacumbas en Roma (que describe detalladamente sus impresiones en Recuerdos de Italia) o las famosas grutas de Nápoles donde *fluyen las corrientes del Leteo y habita a Sibila de Cumas*. De hecho, la descrita por Castelar más se asemeja a una catacumba que a una tumba etrusca.

*“Por fin llegaron á una espaciosa estancia. (...); y aquí y allá veíanse **trípodes de hierro** por el suelo, **lamparillas romanas** colgadas ele las paredes, **vasos lacrimatorios** esparcidos por los rincones , **mausoleos pegados á las paredes, urnas cinerarias** amontonadas unas sobre otras, y varias cruces con grande incorrección esculpidas junto á algún Espíritu Santo en forma de paloma; signos de tiempos mas cercanos y de creencias mas recientes mezclados en confusión bien extraña con el simbolismo etrusco propio de aquellas ciudades fúnebres abiertas hacia tres mil años en los hondos- senos de tan vieja y privilegiada tierra. Al reflejo de las lámparas que penosamente ardían, destacábanse las líneas de las **rígidas figuras-rojas sobre el negro fondo barnizado**; las **estatuas cortas de talla con los brazos gruesos y la cabeza***

¹³⁶BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 276.

¹³⁷*Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 27.

desproporcionadamente grande; las agapas paganas en que las mujeres y los hombres comen con tanta gravedad cual pudieran tomar la comunión los católicos; los lictores y las sillas curules que simbolizan el poder romano; los hipogrifos con sus alas abiertas: símbolos todos de una civilización que parece haber encontrado en aquellos abismos su natural enterramiento.”¹³⁸

Descripción más propia de la sala de un museo que de una tumba, pero que decora un espacio en el que predomina lo pagano, lo lujurioso. La impresión de miedo que siente Lucrecia al despertar, parecida a la de alguien que viene de la muerte es muy similar a la del autor al visitar las catacumbas romanas,

*“La oscuridad era grande, completo silencio. Parecíamos descendidos de las tempestades superiores de la vida a las espesas sombras de la muerte.”*¹³⁹

La segunda descripción ya parece estar más centrada en un monumento etrusco,

*“Bastábale atender al silencio sepulcral en que había caído. Bastábale ver aquella mansión extraña que parecía habitada por genios sobrenaturales ó infranaturales, distintos de cuantos vemos en nuestro mundo. Las paredes sombrías llenas de símbolos extraños y de efigies fantásticas; los blancos relieves destacados de las sombras; los sepulcros esparcidos y abiertos como si acabasen de soltar sus cadáveres al eco de la trompeta del juicio; los personajes de mármol cubiertos con su laticlara y tendidos sobre sus lechos fúnebres; los jarrones con esas figuras semi-egipcias, desconocidas entonces, que parecen aun hablaros de la muerte; las lámparas de caprichosas formas mostrando á esos seres extraños, especie de murciélagos de la última tarde del Universo, tales como los han pintado en su lengua sublime todos los ensueños apocalípticos; los reflejos siniestros extendidos por doquier, daban al extraño paraje tintas tales que la imaginación menos exaltada hubiérase creído en el valle de Josafat á la hora suprema en que los soles se extinguen y en que se acaban los mundos; consumado el instante terrible de la destrucción universal.”*¹⁴⁰

¹³⁸ Ibid. Tomo II, p. 29.

¹³⁹ CASTELAR, Emilio. 1872-1876. *Recuerdos...*, ob. cit., Tomo I. pp. 80.

¹⁴⁰ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 30.

Aunque parece que seguimos en la sala de un museo, el narrador pretende ser fiel a lo que él considera que es o no anacrónico. Con la expresión “*desconocidas entonces*”, salva los posibles anacronismos que se pudieran encontrar. De todas formas, la inclusión de tantos elementos indica que son espacios aún no saqueados, imaginando el narrador, por un lado, que en esa época aún estaban intactos, y por otro, ayuda a potenciar ese sueño apocalíptico que pretende mostrar a los ojos de la asustada Lucrecia y también del lector del siglo XIX.

2.3.2. Ambientación interna

En este punto se pretende analizar los aspectos renacentistas que se rastrean en la novela más allá de los personajes históricos y los lugares en que están situados.

Dos datos son importantes para centrar al personaje de Filippo Lippi: la pasión por las mujeres, canalizado en el amor que siente por Lucrecia, y su pasión por la pintura a la que debe su vida, en todos los sentidos. Es Filippo Lippi más un producto del Romanticismo que del Renacimiento, aunque el envoltorio que lo recubre es renacentista, el de un artista del Quattrocento.

2.3.2.1. El Mecenazgo: el ideal de Renacimiento

La belleza, en todas sus expresiones, es lo que hace sentir vivo a Fra Filippo Lippi. Se emociona con la hermosura de una mujer, con la luz que la ilumina, y la consigue a través de la pintura. Castelar presenta a un personaje libre, un romántico que encuentra el amor en la belleza, la de Lucrecia y la de sus cuadros. Es por lo que no puede poner límites a su inspiración y por lo que los muros del monasterio, o de la estancia donde Cosme de Médicis lo encierra para que pinte, le aprisionan de tal modo que debe huir. Si desea sobre todas las cosas a Lucrecia, es porque es hermosa, y su amor consiste en adorarla, pero, desde esa perspectiva, puede amar a otras mujeres hermosas, porque no puede resistirse a amar la belleza. Lo mismo sucede con la pintura. A través de sus cuadros aprisiona la belleza.

En los albores del Renacimiento, el artista lo es en cuanto que existe un *mecenas* que lo protege y le asigna la obra que debe crear, de manera que *el punto de partida de la producción no hay que buscarlo en el impulso creador propio del artista, ni en la voluntad subjetiva de expresión ni en la idea espontánea, sino en la tarea señalada de modo preciso por el cliente*¹⁴¹. Ese impulso creador está reflejado en la forma de ver el mundo de Filippo, pero Castelar tiene mucho cuidado de no hacerlo demasiado evidente. Cosme de Médicis, o las instituciones religiosas, mecenas del artista, parecen quedar en un segundo plano.

*“En el siglo XV, era el mecenas, no el artista, a quien sus contemporáneos consideraban creador de sus proyectos y esto le confería la enorme posibilidad de controlar su apariencia final.”*¹⁴²

Emilio Castelar presenta a esas figuras como los administradores económicos del artista. Son los que encargan la obra, por el prestigio que les proporciona, pero después se desentienden de ella, o más bien el narrador se olvida del promotor para centrarse solo en la vida personal del artista.

En la novela se presentan dos tipos de mecenas: la Iglesia, (en este caso el convento de los Carmelitas), y las familias de los Pulci y los Médicis.

La Iglesia no viene representada como verdadero mecenas. No será el caso de Miguel Ángel para quien el papa se convirtió en un protector de su arte. Se sugiere una competición de las órdenes monásticas por tener entre sus muros un gran artista. La importancia de las pinturas, y el nombre de los pintores, aparece como una forma de prestigio. Por eso, los dominicos están tan orgullosos de Fra Angélico y por eso el Prior del monasterio carmelita insiste tanto en que Filippo ingrese en la orden por el interés de tener un gran artista como los dominicos.

“Y este convento carmelita necesita de un grande artista como lo tiene el convento dominicano de San Marcos. Y aunque tú no lo eres todavía, pues

¹⁴¹ HAUSER, Arnold. 1979. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Guadarrama, Tomo 1, pp. 375.

¹⁴² HOLLINGSWORTH, Mary. 2002. *El patronazgo en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: AKAL, pp. 8.

nadie daría un florín por tus bocetos, puedes llegar á serlo y quiero aquí retenerte.”¹⁴³

Y no reconocen el valor de su pintura, ni lo consideran un verdadero artista hasta que no sea reconocido por los grandes, por Brunelleschi, Masaccio, o el mismo Cosme de Médicis.

“—Pues sucede que Cosme, en asamblea de artistas y sabios celebrada hace pocos días por estos alrededores, proclamó al joven Filippo, allí donde estaban Bruneschi y Donatello y Masaccio, una de las glorias de nuestra Florencia.

—*¡Que satisfacción para nosotros!*

Exclamó uno.

— *¡Que gloria para el convento!*

Dijo otro.

—*Ya tenemos lo que solo tenía San Marcos, un pintor de primer orden (...)*

—*No sabéis que en este mismo instante voy á darle á nuestro hermano el recado de presentarse en el palacio de Cosme de Médicis.*”¹⁴⁴

También la abadesa de Santa Margarita en Prato coincide en la idea de que el prestigio de la institución depende en gran medida de las pinturas de artistas reconocidos, y así lo afirma a través de las palabras del hermano Serafín:

“—*Es natural, dijo Serafín. Cada monumento de Italia brilla por un artista cuyas inspiraciones en las piedras se asemejan al centello de la luz en los astros. Santa María Novella brilla por la Virgen de Cimabue; San Marcos brilla por el Calvario de Fra Angélico; el Carmine brilla por la Resurrección de Masaccio; la Iglesia de Asis brilla por la obra del Giotto; el cementerio de Pisa brilla por las figuras que en sus paredes han dejado Gozzoli y Orcagna; que el monasterio de Santa Margarita brille mañana, Filippo amigo, por tus celestiales ideas.*”¹⁴⁵

¹⁴³ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 99.

¹⁴⁴ *Ibid.* Tomo II, p. 25.

¹⁴⁵ *Ibid.* Tomo I, p. 213.

Y puesto que el artista no puede sobrevivir sin un mecenas que lo apoye, Filippo Lippi está abocado al hambre y a la muerte. La precipitada huida de los Albizzi y la vuelta de Cosme de Médicis a Florencia, descrita al detalle en el primer capítulo, había provocado la situación en la que se encuentra Filippo. De las escenas “históricas” basadas en Maquiavelo, se pasa a otras mucho más cotidianas, en las que jóvenes ajenos a las rivalidades políticas de su ciudad se divierten durante la noche, donde se encuentra nuestro protagonista que ve como su situación se ha malogrado sin saber el porqué.

“Un día, cierto noble de la familia Pulci, antiguos franceses residentes en Florencia, desde los tiempos de Garlo-Magno, vio dibujar con tal arte y precisión una maceta de rosas en el patio conventual, que lo sacó y se lo llevó consigo para que diera lecciones á su hijo, nacido con vocación artística. El infante noble y el joven novicio parecían dos hermanos. Pero (...) los Pulcis, partidarios de los Rinaldos, dejaron á Florencia en la misma noche en que Filippo jacareaba por aquellas calles, sin que lo advirtiese él más herido que ningún otro en aquella catástrofe y más descuidado por tener puestos sentidos y potencias en devaneos y deleites. No había otro remedio que volver al convento, cosa de todo en todo contraria á sus inclinaciones y á su índole.”¹⁴⁶

La suerte del noble acompaña a la del artista, especialmente en sus inicios, cuando aún no tiene forjado un nombre. Al huir a Venecia con Lucrecia ya no tiene esa preocupación. A pesar del secuestro de la joven novicia, su reputación como pintor le precede y es acogido por la ciudad donde no falta quien le apoye. El prestigio y reconocimiento le llega no tanto por sus pinturas como por pertenecer al grupo de Cosme de Médicis, que se convierte en su mecenas, e incluso en su amigo.

La importancia del banquero en la historia de la ciudad de Florencia y del Renacimiento europeo es clave. Castelar no puede eludir detenerse en él, no desde un punto de vista político, sino como figura puntera del Humanismo italiano del siglo XV. A lo largo de todo un capítulo recrea una escena en la que se ve al Médicis rodeado de sus intelectuales.

¹⁴⁶ Ibid. Tomo I, p. 48.

Este capítulo apareció publicado íntegramente en la revista *La Ilustración española y americana*, en tres entregas, correspondientes a los días 15, 22 y 30 de abril de 1891, bajo el título “*Escenas del Renacimiento*” con muy pocas variaciones, apenas unas palabras, y el desenlace final en el que, por supuesto, la alusión a Filippo Lippi desaparece del texto¹⁴⁷.

Después de haber mostrado a un héroe romántico atormentado por sus pasiones y sus decisiones desesperadas, comienza la segunda parte del relato en una especie de remanso de paz.

*“Las quintas ó villas, en tales cercanías, y mirando á tal ciudad, son verdaderos paraísos. Así no debemos extrañar que en ellas se hayan reunido desde los clásicos comentadores de Boecio hasta los clásicos comentadores de Platón á contemplar las ideas absolutas y asentir los consuelos eternos. En todo se respira allí la poética antigüedad porque todo revela el genio etrusco.”*¹⁴⁸

Cosme de Médicis es el centro de ese mundo idílico que Castelar presenta en esa villa renacentista.

*“Pues en una de estas islas se encontraba cierto día de esparcimiento Cosme de Médicis, con su corte de filósofos, teólogos, políticos, poetas, arquitectos, pintores, escultores y joyeros; verdadera legión de sabios y de artistas.”*¹⁴⁹

El punto de vista del orador decimonónico sobre el mecenas es similar al que la historia ha proporcionado. Burckhardt, en el siglo XIX, destaca la importancia de Cosme de Médicis como comerciante y jefe de uno de los bandos locales que supo ganarse a todos los pensadores, escritores e investigadores que le rodean, siendo ya desde la cuna considerado como el más importante de los florentinos y, en el mundo cultural, como el más grande de todos los italianos¹⁵⁰.

¹⁴⁷ CASTELAR, Emilio. 1891. “Escenas del Renacimiento”. *La Ilustración Española y Americana*, 15, 22 y 30 de abril. Madrid: Abelardo de Carlos 1869-1921.

¹⁴⁸ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 6.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 7.

¹⁵⁰ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 201.

“Los ciudadanos que hicieron del estudio del mundo antiguo la meta de su vida se ganaron así el respeto general, sobre todo en Florencia: entre ellos, algunos se convirtieron en grandes eruditos. Por lo cual no es posible exagerar la importancia que tuvieron durante el periodo de transición al siglo XV, ya que fueron los primeros en aplicar en la práctica las concepciones del humanismo, como elemento necesario para sus vidas, y solo después de ellos empezaron los papas y los príncipes a participar seriamente de dichas concepciones.”¹⁵¹

Una descripción que se asemeja a la aparecida en la novela, donde se destaca la influencia de Cosme en la política y la economía italiana, pero sobre todo en la vida cotidiana de Florencia y en sus artistas,

“Cosme no era un monarca, porque no lo consentían las instituciones republicanas de aquella ciudad. (...). Con seguridad puede decirse que, ejerciera o no magistratura, el verdadero poder estaba en el influjo de Cosme sobre las gentes, debido en parte á su carácter y en parte á su riqueza. Personificaba fuerzas nuevas, las fuerzas del trabajo y del comercio, sucediendo á las fuerzas antiguas del feudalismo y de la guerra. (...) Y no producía para atesorar en la avaricia, sino para repartir sus riquezas entre el común de las gentes. La liberalidad fue entre sus virtudes la virtud por excelencia. Diríase que el pesado oro tomaba en sus manos la etérea movilidad de la luz. Todos los florentinos de mérito resultaban deudores a su caja de banca.”¹⁵²

Pero no difiere con la imagen que la historia ha dado del mecenas florentino. Arnold Hauser, casi un siglo después, destaca también esa faceta, aunque haciendo hincapié en su influencia económica,

“Cosme era todavía por entero un hombre de negocios: le gustaban, ciertamente el arte y la filosofía, hacía construir preciosas casas y villas, se rodeaba de artistas y eruditos y sabía también, cuando llegaba la ocasión,

¹⁵¹ Ibid. p. 199.

¹⁵² Fra Filippo Lippi, cit., Tomo II, pp. 7-8.

adaptarse al ceremonial; pero el centro de su vida eran la Banca y la oficina."¹⁵³

Castelar no olvida su influencia como banquero. Queda clara la necesidad de Eugenio IV de pedirle dinero para acabar el Concilio de Florencia que había sangrado las arcas de la Iglesia. Tampoco ha olvidado su influencia política en la ciudad. Sin embargo, esto queda en segundo plano para centrarse en el carácter más artístico y personal.

El capítulo, *Resurrexit*, presenta una escena idílica, bucólica, que parece ha extraído el autor de la *Arcadia* de Sannazzaro.

*“Las damas de la familia y sus compañeras ó amigas mostraban las bellezas plásticas de la naturaleza junto á las bellezas ideales de la poesía y del arte. Esta pespunteaba con sus dedos de rosa la guitarra de oro, mientras sus ojos se perdían arrobados en el horizonte como buscando el descenso de los genios con que la hacían soñar las cadencias de sus propias melodías; la otra cantaba al compás de aquellas notas, semejantes á chispas de fuego, esas tristezas del alma impregnadas de melancólica poesía. Los caballeros escuchaban en corro; y alguno de ellos, cuando los últimos ecos de la canción y de su acompañamiento resonaban en los aires, cogía el arco y sacaba á las cuerdas de su violín estremecido, quejas y endechas de profundísima pasión.”*¹⁵⁴

La corte de la que se rodea Cosme en la novela es lo más representativo de la cultura del Quattrocento florentino: Marsilio Ficino, Argyropulos (Argyropilas), Poggio Bracciolini, y los artistas Donatello, Luca della Robbia o Brunelleschi.

Los imagina, en el campo. La tertulia gira en dos sentidos, por un lado las ideas del Platonismo y por otro, determinadas anécdotas sobre la vida de algunos artistas florentinos del momento. Y los interlocutores que participan en él van cambiando en función del tema.

¹⁵³ HAUSER, *ob. cit.*, Tomo I, pp. 369.

¹⁵⁴ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 9.

Castelar es consciente de las irregularidades que la situación provoca como él mismo confirma en el prólogo de la novela (*el inmortal Marsilio Ficino solo tenía doce años, citando yo le hago hablar como si tuviera veinticinco*), pero al reunir a los principales representantes del neoplatonismo, añade un dato más a ese marco renacentista que está intentando crear.

“Cosimo cuenta con el honor de haber reconocido en la filosofía platónica el más hermoso brote intelectual del mundo antiguo, haciendo partícipes de ella a todos los que le rodeaban y propiciando así la expansión de un segundo Renacimiento de la antigüedad del más elevado carácter. Respecto a la forma en que se llevó a cabo dicho fomento, se nos ha transmitido de forma detallada como fruto de un llamamiento del sabio Johannes Argyropulos y del celo personal de Cosimo durante sus últimos años, de modo que por lo que respecta al platonismo, el gran Marsilio Ficino puede considerarse como hijo espiritual de Cosimo.”¹⁵⁵

La escena planteada por Castelar es anacrónica además porque plantea un cenáculo de amigos para charlar sobre temas relacionados con la política, el arte y la filosofía de Platón como si se tratase de una de las reuniones de la Academia Neoplatónica fundada por Cosme de Médicis en 1459, veinte años más tarde de los hechos que está narrando. En ese momento, además de la edad de Marsilio Ficino, también habría que tener en cuenta que el griego Argyropoulos apenas si había llegado a la ciudad para asistir al Concilio de Florencia. Sin embargo, fuera del contexto de esta novela, en la publicación *La ilustración española y americana*, el relato *Escenas del Renacimiento*, sí respeta la contextualización adecuada. Aun funcionando de manera independiente a la historia, ayuda a proporcionar ese carácter renacentista que no tiene aún la vida y el carácter del protagonista.

Comienza la escena el mismo Cosme de Médicis con un discurso político a imitación del estilo de *El Príncipe* de Maquiavelo. Castelar no traslada sus ideas democráticas y de sufragio universal al discurso de Cosme, pero sí introduce algunas

¹⁵⁵ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 201.

ideas que podrían estar sacadas de sus discursos políticos, “*No deis a los enemigos todas las cargas y a los amigos todos los privilegios, porque no conviene alimentar con la justicia y el derecho las pasiones que os son resueltamente contrarias*”¹⁵⁶. Al justificar su victoria tras el destierro el financiero florentino habla de la prudencia para administrar la victoria, sentencia muy similar a la pronunciada en 1879, contra la política del retraimiento. ““*Solo a la medida y a la espera y a la calma se deben ahora en los pueblos modernos las grandes y duraderas victorias*”¹⁵⁷.

Aunque las reminiscencias de Maquiavelo flotan en su discurso:

*“Credo che questo avvenga dalle crudeltà male usate o bene usate. Bene usate si possono chiamare quelle che si fanno ad uno tratto, per necessità dello assicurarsi, e di poi non vi si insiste dentro a si convertiscono in più utilità de’sudditi che si può. male usate sono quelle le quali, ancora che nel principio siano poche, più tosto col tempo crescono che le si spenghino.”*¹⁵⁸

En esta línea Cosme de Médicis indica una máxima similar: “*La dureza resulta indispensable para apaciguar a los hombres como para domesticar a las fieras; más también resulta dañosa, cuando tiene carácter de innecesaria*”¹⁵⁹.

Las ideas del neoplatonismo están presentes en las palabras de Marsilio Ficino, el gran defensor de las ideas platónicas del Renacimiento. Este, junto con Argyropoulos (Argyropulos), hace una alabanza de Platón. El intento de imitar el ambiente renacentista es más bien literario. Marsilio Ficino introduce un discurso en que el que esboza los principales datos de neoplatonismo que desarrolla en sus obras, en un marco arcádico.

“Venid y sacrificaremos en sus aras bajo la sombra de aquellos laureles que extienden las verdes ramas sobre su busto semejante en serenidad a la efigie de un Dios. Coronémonos de yedra, y entre la yedra suspendamos violetas, como de yedra y de violetas se coronaba Alcibíades cuando asistía al banquete

¹⁵⁶ Fra Filippo Lippi, cit., Tomo II, pp 10.

¹⁵⁷ CASTELAR, Emilio. 1900. *Autobiografía y algunos discursos inéditos*. Prologo del Excmo. Sr. D. Ángel Pulido. Madrid: Ángel de San Martín, librero-ed.

¹⁵⁸ MACHIAVELLI, Niccolò. 1961. *Il principe*. Torino: Einaudi, pp. 32.

¹⁵⁹ Fra Filippo Lippi, cit., Tomo II, p. 16.

*socrático para oír hablar de los amores eternos y de los eternos ideales. Tendidos en los lechos, con la copa llena de hidromiel en las manos, convergida la mirada á los rayos del sol que doraban las cimas del Hybla, coronados de guirnaldas rociadas con aguas sacratísimas, al son de las liras acompañadas por rústicas flautas de dos tubos, sacudían los platónicos las cenizas de todo lo contingente, bajo cuyo peso no pueden volar las almas, y levantándose á los cielos, se arrobaban en la contemplación de Dios y de los divinos arquetipos en que se modelan, como en su plan y en su ideal, todos los mundos.*¹⁶⁰

A esta recreación de la Academia platónica de Atenas no le faltan ninguno de los símbolos presentes en el tópicus del *Locus amoenus*: “la sombra de los laureles, que simbolizan la relación entre la naturaleza, la poesía, la inmortalidad a través de la reencarnación, la yedra, los rayos del sol coronados de doradas guirnaldas rociadas con aguas cristalinas...” un lugar donde exponer, como en la antigüedad, las ideas básicas del platonismo de Marsilio Ficino, especialmente los conceptos de *belleza* y de *bien*:

*“La belleza no está en tal paisaje de la tierra ni en tal obra del arte, sino en sí misma, como esencia misteriosa; y que el bien no está en tal acción o en tal virtud, sino fundamentalmente en sí, y que todo cuanto por sí y en sí es, sin sujeción a fenómenos ni accidentes, por propia virtud al cabo está en Dios y de Dios toma toda su sustancia.”*¹⁶¹

La elección de los conceptos de “belleza” y “bien” reafirma en cierta medida la belleza de Lucrecia Buti, puesto que para Ficino toda belleza visual es espiritual, y en cierta medida el amor de Lippi por la novicia está dentro de los parámetros de Renacimiento.

Las palabras de Ficino parecen estar al margen del discurso, pues Castelar imagina un ambiente bucólico que imita incluso el lenguaje de las églogas renacentistas. Así sucede al final de la intervención del joven Ficino, con el canto en loor a Platón, que es considerado como *profeta*, por encima, incluso, de los profetas bíblicos.

¹⁶⁰ Ibid. Tomo II, p. 10.

¹⁶¹ Ibid.

Este discurso enlaza con el canto que el griego Argylopulos, uno de los introductores del platonismo en Italia, que ensalza a Ficino y su teoría de la cosmología, con múltiples referencias mitológicas y alusiones a la Academia platónica de Atenas, lo que hace aún más plausible la ambientación del pasaje en la Florencia de mediados del siglo XV. Y, para evidenciar la polémica que se planteaba en estos foros, introduce el autor un elemento discordante con la intervención de Poggio Bracciolini para criticar el exceso de optimismo de los neoplatónicos.

La conversación se dirige hacia lo artístico para incorporar a Fra Filippo Lippi al mundo del arte florentino, y los filósofos dejan la palabra a los artistas tutelados por Cosme de Médicis.

El primero de ellos es Masaccio. Cae Castelar aquí en un nuevo anacronismo pues Masaccio había muerto en 1428. Aunque Castelar consulta principalmente *Le vite* de Vasari, y en ella no dice el año de nacimiento del pintor solo que este fue enterrado en la iglesia del Carmine en 1443, cuando contaba veintiséis años de edad, (*“Fu sotterrato nella medesima chiesa del Carmine l'anno 1443.”*). También las valoraciones que hace del pintor y de su obra son reflejo de lo que Vasari afirma en su obra. Lo considera el padre de la pintura moderna por su maestría en el uso de la perspectiva.

*“e quanto alla maniera buona delle pitture, a Masaccio massimamente, per avere egli, come desideroso d'acquistar fama, considerato - non essendo la pittura altro che un contrafar tutte le cose della natura vive, col disegno e co' colori semplicemente, come ci sono prodotte da lei - che colui che ciò più perfettamente consegue si può dire eccellente.”*¹⁶²

Utilizando su autorretrato para describirlo. (*Ilustración 2*)

*“la nariz perfilada como un busto antiguo, los ojos grandes y profundos como para recoger todos los matices, demacradas las mejillas á la calcinación del pensamiento, grande la cabeza y en proporción verdadera como su desmedido genio.”*¹⁶³

¹⁶² VASARI, *ob. cit.*, “Vita di Masaccio”. pp. 285.

¹⁶³ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 10.

También de Brunelleschi hace una descripción basada en los retratos que de él había en la época. (*Ilustración 3*)

“menudo de facciones, avellanado de huesos, bajo de estatura, enfermizo de complexión, arremangado de nariz, estrecho de frente, todo él miserable y pequeño.”¹⁶⁴

Siguiendo a Vasari, la conversación gira en torno a determinadas escenas que acaecen a lo largo del siglo entre los principales artistas del XV. De la vida de Brunelleschi se destacan dos acontecimientos, uno relacionado con Ghiberti a quien Cosme ha desterrado de su cenáculo de amigos y otro con Donatello. Ambos sirven para destacar el carácter del arquitecto.

De su relación con Ghiberti, después de alabar las Puertas del Paraíso¹⁶⁵ de la iglesia de San Giovanni, Cosme narra así la anécdota:

“Brunelleschi optó al trabajo para las puertas de San Giovanni. Á este fin compuso el bajo relieve del sacrificio de Isaac. Pero, en cuanto vio su propia obra en frente de la obra de su competidor, se retiró vencido” por su propio juicio, y ayudó sin remuneración al vencedor en su empresa. Y luego, cuando Ghiberti compitió con tan generoso émulo en la obra de Santa María dei Fiori, no solo quiso vencerlo injustamente, sino que, asociado á la obra, a pesar de la notoria superioridad de su cofrade, le puso luego una cuenta á este, al que le secundara con tanta generosidad, y le exigió el dinero. Desde entonces no puede ser amigo de Cosme de Médicis, que estima en mucho el genio, pero no tanto como la virtud.”¹⁶⁶

Anécdota que también aparece en la vida de Brunelleschi de Vasari,

“Era Lorenzo Ghiberti venuto in molto credito per aver già fatto esperienza del suo ingegno nelle porte di Santo Giovanni; e che e' fusse amato da certi che molto potevano nel governo, si dimostrò assai chiaramente perché, nel vedere tanto crescere la gloria di Filippo, sotto spezie di amore e di affezione verso

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ En la narrativa histórica actual también podemos encontrar esta anécdota. Un ejemplo muy representativo es la novela histórica. MURILLO LLERDA, Julio. 2006. *Las puertas del Paraíso*. Madrid: mr. Ediciones.

¹⁶⁶ Fra Filippo Lippi, cit., Tomo II, p. 17.

quella fabbrica operarono di maniera appresso de' Consoli e degli Operai ch'e' fu unito compagno di Filippo in questa opera. In quanta disperazione et amaritudine si trovassi Filippo sentendo quel che avevano fatto gli Operai, si conosce da questo, ch'e' fu per fuggirsi da Fiorenza; e se non fussi stato Donato e Luca della Robbia che lo confortavano, era per uscire fuor di sé. Veramente empia e crudel rabbia è quella di coloro che, accecati dall'invidia, pongono a pericolo gli onori e le belle opere per la gara della ambizione. Da loro certo non restò che Filippo non ispezzasse i modelli, abruciasse i disegni et in men di mezza ora precipitasse tutta quella fatica che aveva condotta in tanti anni. Gl'Operai, scusatisi prima con Filippo, lo confortarono a andare inanzi, ché lo inventore et autore di tal fabbrica era egli e non altri: ma tuttavolta fecero a Lorenzo il medesimo salario che a Filippo. Fu seguito l'opera con poca voglia di lui, conoscendo avere a durare le fatiche ch'e' ci faceva, e poi avere a dividere l'onore e la fama a mezzo con Lorenzo. Pure, messosi in animo che troverrebbe modo ch'e' non durerebbe troppo in questa opera, andava seguitando insieme con Lorenzo nel medesimo modo che stava lo scritto dato agli Operai. Destossi in questo mentre nello animo di Filippo un pensiero di volere fare un modello che ancora non se ne era fatto nessuno; e così messo mano, lo fece lavorare a un Bartolomeo legnaiuolo che stava dallo Studio; et in quello, come il proprio misurato appunto in quella grandezza, fece tutte le cose difficili, come scale alluminate e scure e tutte le sorti de' lumi, porte e catene e speroni, e vi fece un pezzo d'ordine del ballatoio. Il che avendo inteso, Lorenzo cercò di vederlo; ma perché Filippo gliene negò, venutone in còllora, diede ordine di fare un modello egli ancora, acciò che e' paresse che il sala rio che tirava non fusse vano e ch'e' ci fusse per qualcosa. De' quali modelli, quel di Filippo fu pagato lire cinquanta e soldi quindici, come si trova in uno stanziamento al libro di Migliore di Tommaso a dì tre d'ottobre nel 1419, et a uscita di Lorenzo Ghiberti.”¹⁶⁷

¹⁶⁷ VASARI, *ob. cit.*, “Vita di Brunelleschi”. pp. 310.

La grandeza moral y artística de Brunelleschi queda de manifiesto también en otro hecho, en este caso narrada por Donatello sobre un Cristo que había realizado en madera.

*Fra Filippo*¹⁶⁸

“—Acababa yo de concluir un Cristo de grandes dimensiones para la sagrada capilla de Santo Croce y confieso que tenía por él verdadero entusiasmo. Ya estaba colocado en su sitio, cuando llevé á mi amigo Filippo Bruneschi á fin de que lo viera y lo admirara, pues nunca había seguido yo una norma tan rigurosa en la imitación de la naturaleza y en la copia de la verdad. Declaro que creí vencer todas las dificultades del arte y superar todas las obras de mis predecesores. En esta creencia llevaba á mi amigo y presentía un elogio "suyo correspondiente á mis sentimientos. ¿Cuál no sería la intensidad de mi asombro viendo que miraba y remiraba sin decir una palabra y sin manifestar la admiración de que esperaba verle poseído? Todo lo contrario; á los pocos momentos me dio como una puñalada en mitad del pecho con decirme que mi crucificado se asemejaba á un campesino dormido. Argüirle con alguna respuesta y me amenazó con demostraciones practicas de su aserto y justificativas de su crítica. En efecto, un día, cuando mas

*Vita di Brunelleschi*¹⁶⁹

“Ora, avendo Donato in que' giorni finito un Crucifisso di legno, il quale fu posto in S. Croce di Fiorenza sotto la storia del fanciullo che risuscita S. Francesco dipinto da Taddeo Gaddi, volle Donato pigliarne parere con Filippo; ma se ne pentì, perché Filippo gli rispose ch'egli aveva messo un contadino in croce: onde ne nacque il detto di «Togli del legno e fanne uno tu», come largamente si ragiona nella Vita di Donato. Per il che Filippo, il quale, ancorché fusse provocato a ira, mai si adirava per cosa che li fusse detta, stette cheto molti mesi, tanto ch'e' condusse di legno crocifisso della medesima grandezza, di tal bontà e sì con arte, disegno e diligenza lavorato, che nel mandar Donato a casa inanzi a lui quasi ad inganno (perché non sapeva che Filippo avesse fatto tale opera), un grembiule che egli aveva pieno di uova e di cose per desinar insieme gli cascò mentre lo guardava, uscito di sé per la meraviglia e per l'ingegnosa et artificiosa maniera che aveva usato Filippo nelle gambe, nel torso e nelle braccia di detta figura, disposta et unita talmente insieme che Donato, oltre il

¹⁶⁸ *Fra Filippo Lippi, cit., Tomo II. p. 20.*

¹⁶⁹ VASARI, *ob. cit., pp. 297.*

olvidado estaba de la disputa me convidó á almorzar en su casa. Fui, porque nada me era tan agradable, y me ofreció en uno de sus huertos huevos duros, habas verdes, vino de Fiesole. Pero cuando ya estábamos allí, me dijo que recogiera todo el almuerzo y lo llevara á una cámara vecina, mientras él daba algunas disposiciones para el trabajo de la tarde á sus discípulos y á sus ayudantes. Cogí queso, huevos, habas en mi delantal de trabajador, que me había puesto para ayudarle en alguna cosa, y entré en la cercana estancia. Pues todo el almuerzo fue rodando por el suelo á un estremecimiento involuntario de admiración y de asombro. Había hecho un Cristo de las mismas dimensiones que el mío y le había dado una expresión admirable, poniendo en su rostro, bajo la corona de espinas, en cráneo, frente, ojos, color, y expresión de todas las facciones,- lo que yo no había acertado á expresar, el ideal. Quedóme atónito y le dije .con toda la ingenuidad de mi alma que me había vencido.”

chiamarsi vinto, lo predicava per miracolo. La qual opera è oggi posta in Santa Maria Novella fra la ppella degli Strozzi e de' Bardi da Vernia, lodata ancora dai moderni infinitamente. Laonde, vistosi la virtù di questi maestri veramente eccellenti, fu lor fatto allogazione dall'Arte de'Beccai e dall'Arte de' Linaiuoli di due figure di marmo, da farsi nelle lor nicchie che sono intorno a Orsanmiche le;le quali Filippo lasciò fare a Donato da solo, avendo preso altre cure, e Donato le condusse a perfezzione.”

Emilio Castelar no renuncia a describir la obra de los artistas, las *Puertas del Paraíso* de Ghiberti, las esculturas en bronce de Donatello, las pinturas de Masaccio, pero se recrea en las pequeñas anécdotas de la vida de los personajes que encuentra entre las páginas de Vasari aportando a la historia la dimensión moral.

Serán Donatello y Luca della Robbia quienes hablen a Cosme del nuevo artista, Fra Filippo Lippi, y este inmediatamente lo aceptará en el grupo pues da por supuesto

que los pecados de Ghiberti no están en él y los que pudiera tener ante la sociedad por su amor por las mujeres no entran en la clasificación de graves pecados que Cosme puede tener en cuenta.

2.3.2.2. La pintura. Paso de la Edad Media al Renacimiento

La pintura constituye dentro de la novela un apartado importante y no solo por el hecho de que el protagonista sea pintor sino porque Emilio Castelar la utiliza para configurar la personalidad del personaje. Prefiere describir su arte no tanto por su valor, sino por oposición al de los demás, y eso a pesar de que Castelar sitúa a Fra Filippo alejado del círculo de artistas de Cosme de Médicis, aunque habla de él como si estuviera dentro. Su pintura, especialmente en sus inicios, la contrapone a la de otro de los grandes genios de la pintura florentina, concretamente a la de Fra Angélico.

En un artículo publicado en *La ilustración española y americana*, titulado “*Las celdas de Fra Angélico*”. E. Castelar se refiere a la pintura del dominico como “*la poesía del Renacimiento, o como verdaderas obras de fe*”. También en dicho artículo, al pasear por los claustros del convento de San Marcos, contrapone la figura del Beato con la de otro dominico, Savonarola.

“El uno es la paz del alma; el otro, la controversia del combate; el uno jamás ha comprendido el pecado, y el otro, para condenarlo, ha tenido que sentirlo; el uno ha pasado por el mundo como si lo llevaran las tenues alas de los ángeles pintados en sus cuadros, y el otro, como si lo encendieran las ardientes pasiones avivadas por sus arengas; el uno ha vivido en la abstracción, y en el éxtasis, y en el deliquio, y en el arrobamiento, mientras el otro ha chocado con todas las pasiones, como el náufrago á quien arroja el oleaje contra las cortantes rocas.”¹⁷⁰

Oposición de caracteres que bien podría servir para Fra Filippo Lippi y Fra Giovanni de Fiesole. De hecho en el capítulo III de la primera parte, cuando el lector

¹⁷⁰ CASTELAR, Emilio. 1882. “La celda de Fra Angélico”. *La Ilustración Española y Americana*, 15 de julio, pp. 19-22.

apenas si conoce a su protagonista, el narrador hace que los pasos del joven lleguen hasta el convento de san Marcos donde pinta el ya anciano Beato Angélico. Y en este primer encuentro para el lector, que no para ellos, describe de la misma forma lo que cada uno representa para la pintura.

“¡Qué dos hombres! Ambos eran pintores. El uno comenzaba su carrera y el otro la concluía; el uno entraba en la juventud y el otro en la vejez; el uno vivía en los claustros y entre las gentes el otro; el uno consagraba su vida á plegarias y penitencias, el otro á pasiones y aventuras; el uno se daba á la imitación de Jesucristo en la estrechez de una celda, y el otro á las embriagueces de los bacantes en la vivida naturaleza; el uno atendía á los conciertos de los ángeles, que apenas podían encerrarse en las líneas y colores de la pintura, y el otro á los besos de las mujeres, á los ardores del vino, á las fiebres de todos los delirios que nacían de la agitada realidad.”¹⁷¹

Dos formas de ver el arte, y dos formas de ver el mundo. El paso de la Edad Media al Renacimiento.

“porque era el uno como la última tarde de la Edad Media en su ascetismo, y el otro como la mañana del Renacimiento en toda su exaltación y en toda su exuberancia.”¹⁷²

Y es precisamente en esta valoración que hace el autor donde tiene cabida la actitud de Lippi hacia el mundo, hacia sus deseos, sus pasiones, y es aquí precisamente, en esta fina línea entre dos épocas y dos ambientes en el que la vida de Lippi tendrá sentido. Un hombre que pinta a las vírgenes con el rostro de una mujer.

Es de destacar la profunda admiración y reverencia que siente hacia el dominico, quedándose extasiado por la obra que contempla, y, sin embargo, su forma de entender la vida es bien diferente.

¹⁷¹ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 36.

¹⁷² *Ibid.* Tomo I, p. 37.

“Filippo se quedó deslumbrado en presencia de aquel cuadro como quien pasa de las tinieblas á la luz vivísima y resplandeciente.”¹⁷³

Ante el éxtasis que contempla viendo al “santo” pintar, rezar, el punto provocativo, o incluso diabólico (él como el demonio que tienta a Cristo en el desierto), del protagonista se cuela entre las líneas del texto, aunque este santo parece muy alejado del mundo para caer en la provocación.

“— ¿Se acuerda Vuestra Merced de aquella tarde en que Fra Giovanni leía la Imitación de Jesucristo y yo los cuentos de Boccaccio?

— ¿Pues no me he de acordar? Viniste cuando no estaban todavía acabadas sus oraciones. Entraste en su celda y no te hizo caso. De rodillas ante un fresco de su propio pincel, que representaba la Visita del Ángel, leía la Imitación de Jesucristo.

— Naturalmente, viéndole tan absorto en su libro, yo saqué el mío.”¹⁷⁴

Pero volviendo al arte, más adelante, en una conversación con el hermano Serafín, da Fra Filippo Lippi una definición de lo que para él es el arte, y también lo hace refiriéndose al dominico.

“Fra Angélico no pintaba figuras sino ideas; no trazaba cuerpos sino almas. Su vida pasaba en la adoración, y en la adoración extática. Diríase que era un bienaventurado preso y perdido en nuestra baja y oscura tierra. Pero yo nado en la vida del Universo; por cuyos senos me pierdo y me abismo de continuo.”¹⁷⁵

La concepción de arte de Lippi se corresponde con su ideal de belleza y en él se encierra también su ideal del amor.

“Para mí el arte es lo ideal contenido y encerrado en la viviente realidad. La belleza compenetra la verdad como el alma al cuerpo y la verdad á la belleza

¹⁷³ Ibid. Tomo I, p. 41.

¹⁷⁴ Ibid. Tomo I, p. 38.

¹⁷⁵ Ibid. Tomo II, p. 212.

*como el cuerpo al alma. Para lo bello me basta mi idea interior; para lo verdadero necesito el modelo externo.*¹⁷⁶

Y en una visión más mundana llega a poner en duda el modelo divino del de Fiesole.

*“Sin duda alguna que trace aquellas figuras de Fra Angélico, largas de cuerpo, angostas de pecho, contrahechas de cintura, sin proporción alguna entre el cuello y la cabeza, celestiales sí, porque allá en sus ojos y en su frente se concentra un alma venida del paraíso,- y abrasada en las llamas del divino amor, bellissimo reflejo de la gloria, el alma del santo pintor que trabajaba de rodillas y veía entre los arreboles de sus oraciones, como al través de una nube de incienso, la virgen ceñida de la luz divina y acompañada por los ángeles.”*¹⁷⁷

Pero a pesar de quedar claro que la pintura de Fra Filippo Lippi ha superado ya los últimos coletazos de la Edad Media, y que es un hombre del Renacimiento para quien lo mundano parece tener más cabida que lo divino, Castelar se empeña a lo largo de la novela en preservar una imagen del carmelita que lo salva de la condena. La descripción que hará de Filippo el hermano Serafín es la que Castelar se empeña en mantener en cada página de su libro, *“espantadizo, inquieto, al freno poco dócil, pero noble de alma como gallardo de figura”*¹⁷⁸.

Esa “nobleza de alma” también se percibe al contrastarlo con el segundo pintor con el que Filippo Lippi coincide, Domenico Veneciano. Recordemos que con los grandes de Florencia Castelar admiran su maestría, le hablan de él a Cosme, pero en ningún momento se cruzan sus caminos.

La elección de Domenico Veneciano tiene doble intención, por un lado introducir un dato relevante en la pintura del siglo XV, la técnica de la pintura al óleo, y por otro la incorporación de un nuevo tipo de amor en oposición al que Filippo sentía, tema que analizaremos más adelante.

¹⁷⁶ Ibid. Tomo II, p. 212.

¹⁷⁷ Ibid. Tomo II, p. 228.

¹⁷⁸ Ibid. Tomo II, p. 230.

Ya en la introducción el autor reconoce el hecho de que “los *episodios del descubrimiento de la pintura al óleo ha pasado algo lejos del instante en que se relatan*”, pero no puede desaprovechar un acontecimiento tan importante para la pintura como este. En el encuentro de el Veneciano y Lippi, este se siente fascinado por la historia que le cuenta sobre cómo Antonello de Messina consiguió traer el secreto de la pintura al óleo desde Flandes (Antonello de Messina nació en 1430, por lo que la anacronía resulta evidente), que describe no como un ladrón, sino como alguien bueno de corazón que ama profundamente el arte.

Además, el relato de Vasari que narra el asesinato de Domenico Veneciano a manos de Andrea del Castagno, tiene una fuerza dramática que Castelar no duda en aprovechar. En esta historia de Caín y Abel, pues la envidia hace que un hermano mate al otro de un golpe en la cabeza, el más perjudicado parece ser Lippi que pierde la oportunidad de encontrar una nueva técnica para sus cuadros. Pero la imagen de hombre íntegro se consolida, pues a pesar de sus ímpetus respeta el silencio de Domenico Veneciano hasta que él quiera entregarle el secreto.

Hay que resaltar cómo, en realidad, Emilio Castelar no se detiene en la pintura de Fra Filippo Lippi excepto en muy pocas ocasiones. Además del retrato que hace de Lucrecia como personificación de la Virgen en el convento de Santa Margarita, del que resalta más la belleza de la modelo que la pintura en sí misma, solo en cuatro ocasiones hace referencia a sus pinturas.

En dos ocasiones, la descripción viene de la mano de la valoración crítica que hace de sus cuadros Cosme de Médicis.

“¡Cuan bellos estos ángeles! Sus rostros respiran la salud que debía tener el hombre antes de la culpa. Sus serenos ojos ven la luz increada. La gracia dulcísima de esta Virgen proviene, no de ninguna imitación servil, sino del genio personal. Los amplios vestidos, que se arrastran, combinan admirablemente sus rozagantes paños con los cuidados pliegues. Las tintas están graduadas con arte y desleídas con inteligencia. Tienen viveza los

*colores, pero no chillan como suelen chillar en las paletas demasiado ricas. Y ese tono violeta que sobre todos los personajes y todos los objetos se extiende como un matiz purísimo, combina con armonía los contrastes, apaga con arte los colores, y acaricia con dulzura la vista.*¹⁷⁹

Al señalar en la pintura de pintor carmelita especialmente los colores, tan intensos, está eligiendo el narrador una vía para destacar la luz que desprende todo el personaje, lleno de vida y cargado de pasiones.

A excepción de una pequeña referencia a un retrato de la esposa de Cosme de Médicis, admirado por todos, “— *¿Quién no habla de Filippo después que ha regalado á tu mujer ese precioso cuadro de que todo el mundo se hace lenguas?*”¹⁸⁰, solo se hace mención de dos de sus cuadros al final de la novela. Ambas sirven para salvarle. La primera es el retrato que le realiza al sultán de Túnez, del que solo se nombra la explosión de admiración que todos sintieron al contemplarlo, y la segunda el cuadro de la Resurrección que realiza para conseguir la bula papal y poder casarse con Lucrecia.

La trayectoria pictórica de Fra Filippo Lippi se enmarca en dos expresiones que resumen la personalidad del personaje. Si el inicio de la vida de Filippo corresponde con “*A su realismo que, á veces, rayaba en vulgaridad y á veces en grosería, sustituyó en aquella obra una espiritualidad tan vaga y tan religiosa como si hubiera pintado el alma*”, el final de su vida es un obra de madurez, sensatez y perfección, “*Por fin, el artista había casi conseguido un imposible, expresar ideas inefables en la expresión perfectísima del arte*”¹⁸¹. Oraciones que aunque están referidas a la pintura en particular se pueden extender a toda la vida del protagonista.

¹⁷⁹ Ibid. Tomo II, p. 30.

¹⁸⁰ Ibid. Tomo II, p. 74.

¹⁸¹ Ibid. Tomo III, p. 315.

2.3.2.3. Lo mágico

Afirma Sanmartín Bastida¹⁸² que los hechos negativos que suceden en *Fra Filippo Lippi* se enmarcan siempre en el Medioevo y pone como ejemplo el penúltimo capítulo de la obra “*Un misterio de la Edad Media*” donde se narra los actos del Sábado Santo en Roma en el que Fra Filippo consigue la bula del papa.

No es, sin embargo, exactamente así. Este capítulo no hace sino anticipar un momento de luz. El contraste entre la luz del Renacimiento opuesto a las tinieblas medievales está presente en toda la novela, y más aún en este punto. El aspecto medieval es la representación del *Misterio* y su descripción es la de las representaciones religiosas medievales, aunque da pie al milagro de la luz, de la belleza representada en el cuadro de Filippo Lippi. El hecho de que el papa acepte al fin revocar los votos del fraile para que pueda casarse con Lucrecia, se considera un elemento del Renacimiento.

*“Al grito de regocijo inspirado por el cántico de gloria siguió un grito de admiración inspirado por la vista del cuadro. Estos pueblos italianos del Renacimiento eran verdaderos ejércitos de la belleza a la cual prestaban culto parecido al del caballero andante a su dama.”*¹⁸³

La muerte de los amantes, en el último capítulo, se justifica más bien en el *sino romántico*, ya que a punto de conseguir las mieles de la felicidad llega la tragedia, troncando además el desarrollo histórico de la historia. Filippo y Lucrecia nunca se casaron pero tuvieron un hijo, Filippino Lippi, que en la historia no puede concebirse porque Lucrecia guarda con celo su honor. Sin embargo, Castelar nombra en una ocasión como hijo del artista, al hablar de la capilla del Carmine donde se encuentran las pinturas de Massacio, “*del mismo Fra Filippo, y de su hijo Filipino Lippi.*”¹⁸⁴

La muerte de Serafín en la hoguera a casus de su discurso sobre la renovación del Cristianismo es una forma de mostrar el malestar de una parte de la iglesia que da

¹⁸² SANMARTÍN BASTIDA, *ob. cit.*, pp. 313.

¹⁸³ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo III, p. 316.

¹⁸⁴ *Ibid.* Tomo I, p. 195.

origen al protestantismo y también está muy cercano a la forma de ver la religión por Emilio Castelar. Es el enfrentamiento de una concepción más hipócrita frente a otra lógica, un debate que a finales del siglo XIX está en su cenit.

Pero Castelar sí encuadra la magia, y lo sobrenatural en la Edad Media. También lo hace con la religión más espiritual y devota, o con lo oscuro y demoniaco, como sucede en el segundo capítulo *Donde se ve que hasta el diablo tiene miedo de la muerte*.

En el capítulo segundo los jóvenes que previamente ha descrito Castelar en las escaleras de la Señoría tras una noche de fiesta y jarana, se enzarzan en una discusión sobre el bien y el mal, sobre Dios y el diablo, para acabar presenciando un aquelarre en los alrededores de Florencia.

Comienza tan peregrina descripción planteando una de las paradojas que más estudios ha suscitado desde la antigüedad, la paradoja de Epicuro, “*¿Es que Dios quiere prevenir la maldad, pero no es capaz? Entonces no es omnipotente. ¿Es capaz, pero no desea hacerlo? Entonces es malévolos. ¿Es capaz y desea hacerlo? ¿De dónde surge entonces la maldad? ¿Es que no es capaz ni desea hacerlo? ¿Entonces por qué llamarlo Dios?*”, que el joven Filippo replantea con sus palabras: “*Si el mal está en Dios, forma parte de Dios mismo. Si el mal no está en Dios, hay algo que puede existir fuera de Dios, lo cual no puede crearse, como no creeríamos si nos dijese que existe un hombre y respira fuera del aire.*”¹⁸⁵

La explicación que proporciona es bastante hegeliana al ser el ser humano el punto de partida del mal. *Por eso hemos convenido en que el mal no proviene del Creador, sino de los seres creados*. Y este origen está en el pecado de Adán y en un nivel universal con el diablo. La relación entre el mal y el diablo está también presente en los filósofos modernos de los que Castelar se nutre. Si seguimos a Hegel en su *Fenomenología* la noción del mal aparece en estos términos:

¹⁸⁵ Ibid. Tomo I, p. 24.

“Ciertamente el mal y lo falso, no son tan malignos como el diablo, pues encarnados en este, se ha hecho de ellos incluso un sujeto particular, en tanto que lo falso y lo malo son solo universales, pero no dejan de tener una esencialidad propia el unos frente al otro.”¹⁸⁶

Pero el orador decimonónico intenta encuadrar siempre su narración en el momento histórico que corresponde y Filippo propone al diablo como un ser con el poder de destruir el mundo, y oponiendo el bien y el mal describe los sortilegios y brujerías, fuentes de supersticiones, que provienen de la Edad Media. Sortilegios que enumeran los compañeros de Lippi, provenientes de la tradición popular y que autores como el padre Feijoo un siglo antes rebatieron. Tales supersticiones se matizan con una frase que anticipa el Renacimiento.

“Estúdialo todo, conócelo todo, averígualo todo: que en el saber está la fuerza, y las ciencias ocultas auxilian tanto al hombre como las ciencias exactas. No haya para la juventud cosa alguna secreta.”¹⁸⁷

El aquelarre que viene a continuación es propio de una de las pinturas de El Bosco, y la ilustración que acompaña este capítulo corresponde a un grabado de una misa negra, que Castelar describe como *una de aquellas reuniones mágicas tan frecuentes en la Edad Media, donde bajo aspectos fantásticos, se ocultaban sectas heréticas o partidos políticos*¹⁸⁸.

Es en este capítulo, tras dejar atrás las disputas políticas en Florencia, parece dar un paso definitivo el Renacimiento. El diablo es vencido por la amenaza de Filippo que jura matarlo si no los conduce de nuevo a Florencia, y simbólicamente también se superan los años oscuros de la Edad Media. Al entrar en la ciudad vuelve a la luz, a los jardines, a los bosques de mirtos y de laureles, rememorando la antigua Ática, la Ágora donde los ilustres platónicos pronunciaban sus discursos sobre temas como *la muerte, la*

¹⁸⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2010. *Fenomenología del Espíritu*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. pp. 356.

¹⁸⁷ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 25.

¹⁸⁸ *Ibid.* Tomo I, p. 28.

*inmortalidad de sus ideas y de sus arquetipos eternos, de la vida interior tan cercana a la vida eterna*¹⁸⁹.

Y es el mismo narrador quien vaticina la muerte de los años oscuros para entrar en una nueva etapa:

*“De tal suerte que hubiera podido creerse que la noche última era también el sábado último de la magia, la hechicería, del diablo de la Edad Media, en la cual no tanto amanecía una nueva edad como alboreaba la luminosa aurora de un nuevo y más hermoso espíritu en el seno de la humanidad y de la tierra.”*¹⁹⁰

De hecho el discurso que da el joven Filippo a sus amigos no hace sino reivindicar, con la clarividencia de un crítico del siglo XIX, lo que significa el siglo XV y la ciudad de Florencia para el arte y la cultura. El autor pone en boca de su personaje un canto a la luz, en oposición a los temores de la Edad Media, que es imposible que tuviese en ese momento. Se presenta el protagonista desde su nacimiento como un ser fuera de tiempo, no por no tener las ideas del XV, sino por conocer las repercusiones que estas tendrán en el futuro.

*“Diríase que teníamos horror al Universo y horror al hombre, no conociendo a dios mismo, sino por el miedo que nos infundía su justicia. Pero, gracias a este siglo nuestro, y gracias sobre todo a esta ciudad de Florencia, los antiguos terrores se han desvanecido y hemos tomado un licor nuevo que discurre vivido por nuestras venas y centuplica nuestras fuerzas, llevándonos a sacras nupcias del espíritu con la Naturaleza, que han de dar a la posteridad una familia divina de obras inmortales.”*¹⁹¹

Filippo Lippi parece enfrentarse a todo lo medieval con la naturalidad de una mente clarividente. Lo que para el pueblo es demoniaco, para él es simplemente superstición o inconsciencia, y aunque parece encarar con valentía esta situación, en realidad, no tiene miedo pues posee una especie de clarividencia que le hace perseguir

¹⁸⁹ Ibid. Tomo I, p. 30.

¹⁹⁰ Ibid. Tomo I, p. 29.

¹⁹¹ Ibid. Tomo I, p. 30.

sus objetivos con la razón, aunque, paradójicamente, están siempre sujetos a las pasiones.

En esa línea, el rapto de Lucrecia en la procesión de Prato, y la desaparición misteriosa de los amantes, es considerado por los lugareños como algo sobrenatural. El autor juega con esta idea y presenta como terrorífico que Filippo se adentre en una tumba etrusca de la Toscana, y a la vez admira el lugar como un renacer de la antigüedad.

*“Y en los tiempos que historiamos estaban completamente olvidados. El hombre de la **Edad Media** tenía tales supersticiones en la mente y tales terrores en el corazón que creía todos los abismos puertas para el infierno, templos del demonio; residencia de las brujas, cuyos hechizos trastornaban el sentido; y asamblea de los vampiros, cuyos labios chupaban las venas y se bebían la humana sangre.”¹⁹²*

La interpretación de lo mágico y especialmente todo lo referido al diablo se ajusta a la ingenuidad de las personas que sienten temor a lo desconocido, o bien a las supersticiones, siendo la visión del aquelarre y el enfrentamiento con el mismo Satanás solo un símbolo de la transición de la Edad Media al Renacimiento.

Los personajes ingenuos e ignorantes como Brígida identifican, en ocasiones, a Filippo con el diablo. Lo hace cuando como fantasma conoce a Lucrecia o cuando rapta a la joven. Sin embargo, el narrador insiste constantemente en su lealtad a Dios. En el capítulo VI de la primera parte, se debate entre morir de hambre o entrar en el convento. La lucha interior viene definida como “*optar entre el diablo o Dios*”.

“Muchas veces pensaba en evocar al rey de las tinieblas, traerlo a su presencia por esta evocación decirle sus cuitas, venderle en escritura trazada con su sangre el alma, y pasar los años que le restaban en el placer y en la abundancia entre juegos, danzas, jácaras, orgías.”¹⁹³

¹⁹² Ibid. Tomo II, p. 604.

¹⁹³ Ibid. Tomo I, p. 74.

El sacrificio de entrar en el convento es grande y Castelar lo explica de nuevo atendiendo a la época, *por una de esas extrañas contradicciones tan frecuentes en su tiempo, fe y devoción exaltadísima*. Aunque su decisión no se encuentra en su fe (que no se pone en duda) sino en *los vapores de su vacío estómago*.

Pero la figura del diablo está por lo demás, relacionada con las supersticiones, y los adelantos que se “amontonaban” en una Florencia que despierta al conocimiento, eran vistos como obras del demonio.

“Los inventores parecían magos. En cuanto se ejecutaba una obra maestra, decíase que al autor le habían arrancado los ojos para que no ejecutase otra igual. En cuanto se ponían con algún atrevimiento las piedras en las bóvedas, decíase que el diablo, allí presente, aunque invisible, las sostenía en sus espaldas.”¹⁹⁴

Y así el diablo tienta para que Domenico Veneciano se enamore de Lisa, para que Filippo pinte sus obras como si estuviese endemoniado, o para que rapte a Lucrecia Buti. Pero no aparecen en la novela más alusiones al demonio que las frases hechas o la inocencia de los ingenuos. El experto, el entendido sobre la materia no es sino el escudero de Guido, que tras el rapto de Lucrecia mantiene un curioso diálogo con Brígida, más para asustarla que para aleccionarla. Dice haber estudiado muchas cosas del demonio en los libros, pues es un hombre leído, aunque más por aburrimiento que por devoción a la lectura, y relata ejemplos y leyendas sobre el demonio y las formas que tiene este de estar presente en la vida de los hombres

“Entre las constelaciones del cielo y las rayas de la mano existe una relación misteriosa. Nuestro destino está escrito con rayos luminosos en el Empíreo, y con líneas cabalísticas en las palmas. (...) El astrólogo oye lo que dicen los astros rodando sobre sus ejes de oro, como el zahorí ve lo que pasa en los senos ocultos de la tierra; el uno sigue la ruta del cometa en los abismos cerúleos, y el otro la ruta del oro en los abismos tenebrosos. Tengo un amigo

¹⁹⁴ Ibid. Tomo II p. 99.

que deletrea las frases compuestas por la vía láctea, para designar el destino de cada uno de nosotros, y que adivina el sexo de las criaturas cuando acaban de ser concebidas en el vientre de su madre. Pero solamente puede llegar á estas adivinanzas los miércoles y los sábados.”¹⁹⁵

Y aunque estas artes son frecuentes en el Renacimiento, relacionándolas con las supersticiones, se convierten en algo de la Edad Oscura, a la que el pueblo todavía pertenece. De hecho la intervención anterior acaba con un ejemplo de vampiros y zombis que nuestro escudero salva llevando debajo del sobaco un pedazo de grana.

“En el cementerio de este castillo hánse muchas veces levantado de su fosa los escuderos muertos á devorar la carne de los camaradas vivos, como los cuervos devoran los restos de los combatientes caídos en los campos de batalla. Mil veces me hubiera sucedido á mí tal desventura, si no llevara un pedazo de grana cogido del sobaco izquierdo.”¹⁹⁶

Llega el escudero a exponer cómo es una venta de alma al demonio y cómo es el exorcismo llevado a cabo.

“—Todas las cazuelas y peroles de la cocina se venían á tierra. Las camas entraban en una especie de baile infernal parecido á la danza macabra, sin que nadie las moviese ni las tocase. Al rayo de una luz azufrada danzaban legiones de burbujas que se condensaban y se desvanecían por momentos como esencias vitales que no llegaran á tener ni forma ni cuerpo. Un animal fantástico, de organismo desconocido, erraba por todas partes y en todas direcciones, dando saltos, á cuyo empuje se disipaba y desvanecía al subir, mientras al bajar se reventaba como un ratón aplastado. Entre estas apariciones veíanse á veces resplandores fugaces como los relámpagos y humaredas espesas como nubes, significándonos que en las regiones invisibles combatían los espíritus angélicos y los espíritus diabólicos en singular batalla. Unos sentíanlas obsesiones diabólicas, otros la posesión total y completa. Las brujas hedían montadas en cañas de escoba. Los endriagos rozaban nuestras frentes con sus frías ó

¹⁹⁵ Ibid. Tomo III, p. 8.

¹⁹⁶ Ibid. Tomo III, p. 8.

*inmensas alas de murciélago. Más de una campesina de mala vida se transformaba en gata por haber prostituido su cuerpo.*¹⁹⁷

Cuentos de viejas, sin embargo para asustar a la pobre Brígida. Quedando lo demoniaco y lo mágico como un rescoldo de la Edad Media opuesto a las nuevas ideas y al nuevo concepto de hombre.

2.3.2.4. La religión

Filippo Lippi representa el Renacimiento, el ansia de vivir, el hombre por encima de todo, pero su fe y su amor por Dios jamás son cuestionados (ni por parte del protagonista, ni por el resto de los personajes, ni tan siquiera el narrador la cuestiona).

La religión de la mayoría de los personajes que muestra Castelar es más bien medieval. Refleja el amor místico en Fra Angélico y sus pinturas, y la cotidianidad de las comunidades religiosas. El mundo conventual, tanto de los monjes carmelitas como de las hermanas de Santa Margarita, está representado como lugares de recogimiento, pero no alejados del mundo, pues las tentaciones mundanas, o más bien las noticias extramuros, forman parte de su conversación. Solo una nota discordante aparece en lo religioso y es el padre Serafín.

Se puede hacer una estructuración de los aspectos religiosos de la novela en tres puntos: la curia pontificia, las órdenes monásticas y el tema de la fe en la figura del padre Serafín.

Ya hemos analizado en el apartado referido al Concilio de Florencia cómo Emilio Castelar se centra en las intrigas políticas de los altos cargos eclesiales en su descripción de los acontecimientos relacionados con el concilio. El autor hace una descripción descarnada de este episodio de la historia y reproduce fielmente los acontecimientos históricos. Ahora baste decir cómo interpreta Castelar esos hechos ya que en ningún momento los edulcora.

¹⁹⁷ Ibid. Tomo III, p. 10.

El Papa Eugenio IV, que en el capítulo I había intercedido por Rinaldo degli Albizzi, pasa, ahora, a ser descrito como un hombre calculador que organiza el Concilio de Florencia mirando por sus propios beneficios y por los de la Iglesia como institución; unos beneficios más monetarios que espirituales. Todas sus decisiones son políticas y en muchos casos se muestra más como banquero.

La curia romana se representa como un ente único, más preocupada por los escándalos, aunque protagonice muchos de ellos, que por cuestiones espirituales, y precisamente el posible escándalo provocado por el apoyo del pueblo a Fra Filippo, favorecerá que le concedan la bula para casarse al final de la novela.

“Y cuando el pueblo romano decretaba á gritos una de estas victorias artísticas no había mas remedio que reconocerla y consagrarla. Mas ¡cuan grave cosa en la ciudad santa, ó indisponerse con el pueblo, ó decretar el triunfo á un fraile menospreciador de sus votos, á un artista escapado á la protección de su convento, á un cautivo de aventuras escandalosas y de manumisión extraña, á un hombre, en fin, mas propio para ornar la corte de cualquier príncipe pagano que la corte de un Monarca-Pontífice! Ocurrióse, pues, á la curia romana que Lippi saliera de Roma á fin de evitar tal escándalo. Pero Lippi dijo que no saldría sino hecho pedazos ó con la bula que le eximiera de sus votos y le autorizara á contraer matrimonio. Por fin, la curia romana, con su astucia natural, prefirió este escándalo menor y casi privado al escándalo público de la coronación. Y soltó la bula.”¹⁹⁸

Y será esa misma iglesia temerosa de los cambios y las nuevas ideas la que llevar a la hoguera al padre Serafín.

“Como Serafín se encargara de la oración fúnebre, expresó en exaltado discurso sus ideas respecto á la necesidad de la renovación del Cristianismo y á la esperanza en la venida del Espíritu Santo. Los clérigos de la Catedral se amotinaron y le hicieron descender del pulpito sin que la oración estuviese terminada.

¹⁹⁸ Ibid. Tomo III, p. 317.

*Y á los tres días lo quemaron vivo en la plaza pública.*¹⁹⁹

En el lado opuesto se encuentran los estamentos más bajos, los clérigos y monjas de las órdenes monásticas a las que los protagonistas pertenecen. No se detiene en observar como funcionan estas congregaciones. El abad y la priora no parecen tener más cometido que el de velar por la buena reputación de sus casas. Castelar para adentrarse en sus muros elige a varios de los hermanos, representando en muchas ocasiones una ingenuidad sobre las cosas del mundo que les hace entrañables.

En el tomo I no muestra el convento del Carmelo, mientras que el tomo II se centra en la vida monástica de las hermanas agustinas del convento de Santa Margarita en Prato.

La vida monástica la personifica Castelar en determinadas figuras. La vida recogida de meditación y entrega a Dios pertenece al dominico Fra Angélico como lo refleja su conversación con el joven Lippi sobre la belleza y el recogimiento. La juventud, lo mundano, la búsqueda de la belleza, se opondría a la belleza mística y medieval del anciano Fra Angélico. Así los representa a uno junto al otro, uno leyendo sus oraciones, el otro, el Decamerón.

Sin embargo los tres frailes que simbolizan la vida monástica son, el padre Alberto, el padre Simón y el padre Paolo.

*“Uno de ellos, joven y reluciente, aunque lleva traje de lana, huele á rosas y á diversas esencias como dama perfumada; otro, de edad madura, rebosa en satisfacción, salud y alegría; y otro de edad más provecta y de traza mas austera, parece el contraste vivo entre sus dos compañeros bien ajenos á la austeridad y á la disciplina monásticas. Llámase el mas joven Padre Alberto; el mas viejo Padre Simón; el de mediana edad Padre Paolo.”*²⁰⁰

¹⁹⁹ Ibid. Tomo III, p. 333.

²⁰⁰ Ibid. Tomo I, p. 86.

Este trío marca el contacto entre la vida del convento y el exterior. Ellos conocen los entresijos de la vida de Florencia, dan noticias a Filippo del compromiso y de la boda de Lucrecia, se pasean por los mercados y están en el centro de las pendencias. Una vida en apariencia bastante alejada de la disciplina monástica.

“El Padre Paolo no sé curaba mucho de estos perfiles ni mas ni menos que el joven Alberto, pues antes de la hora deprima, acercándose á la portería, irguiéndose á la puerta, gritaba con todos sus pulmones « á las indulgencias frescas, á los escapularios milagrosos,» como si pregonara viles mercancías.”²⁰¹

También en el convento de Santa Margarita las monjas agustinas se distraen con los dimes y diretes del exterior. Explica el narrador el origen de las hermanas que comparten los muros.

“El convento era un mundo. Vivían en él pobres mujeres á quienes la exaltación de la fe llevaba á enterrarse en vida junto á otras á quienes arrastraba mas que la vocación la conveniencia. Solteronas sin matrimonio posible; doncellas abandonadas de su novio; hijas recludas por sus padres á demananda de impías madrastras; jóvenes que tropezaran y cayeran, mal arrepentidas y peor curadas, alternaban con algunas almas místicas, cuya vida corría entre las armonías del órgano y las nubes del incienso, aguardando al pie de los altares la transfiguración celeste por virtud del sacrificio y de la muerte.”²⁰²

Lo religioso en estos personajes queda al margen de todo. La cotidianidad de la vida monástica es asumida con reverencia, y sólo las noticias del exterior constituyen una distracción. El narrador pretende escuchar esa cotidianidad con un “*oigamos su conversación*” como si fuese un delito entrar en la clausura para descubrir qué es lo que realmente hacen esas mujeres. Se las muestra muy humanas, como antes lo hiciera con

²⁰¹ Ibid. Tomo I, p. 86.

²⁰² Ibid. Tomo III, p. 144.

los hermanos carmelitas, pues son mujeres que están dentro de esos muros por unas u otras razones, y no tienen la obligación de llevarse como hermanas. La religiosidad parece escaparse por entre las grietas de esos muros con expresiones del tipo.

*“Pusiéronse, en efecto, de rodillas las monjas para pedir perdón á Dios, murmurando una oración de rúbrica, pero de perdonarse unas á otras, no dieron ni el menor indicio, aunque se saludaron con majestuoso aparato y ceremoniosas reverencias.”*²⁰³

En una conversación que puede parecer más la de mujeres que hablan de banalidades, Castelar introduce ideas que son más propias del XIX. Es una conversación muy feminista donde alguna de las hermanas exige enterarse de lo que sucede en el mundo exterior, reclamando para la mujer la necesidad de estar al tanto de todo y poder participar de la política. Son mujeres cultas, versadas en cultura antigua, que conocen la gramática latina, que hablan con conocimiento de la historia de Roma, de la importancia de la antigüedad. Es curioso como en boca de alguna de estas hermanas se escuchan críticas más propias de oradores del siglo XIX.

*“Yo detesto el amor al arte porque ha sustituido el amor á la patria. Los que enseñan cuanto Griselda nos ha repetido, pertenecen á la República de Platón; pero no á la República de Florencia. Suben tanto los artistas que no tocan por ninguna parte á la tierra. Como su mundo está en el cielo, se exentan de nuestras bajas tempestades. Así fabrican sus obras sublimes al par que los tiranos forjan sus pesadas cadenas. Y ninguna de nuestras lágrimas llega á los ojos de sus figuras celestes. No saben odiar pero tampoco querer. No combaten porque no viven. Allá en sus alturas apenas se respira. La indiferencia entre el mal y el bien se trasluce en el culto prestado á la hermosura aunque sea la forma de un vicio. Serán dioses pero dioses que reinen sobre esclavos. Los detesto por indiferentes á los males de su patria y por serviles cortesanos de los Médicis.”*²⁰⁴

²⁰³ Ibid. Tomo II, p. 147.

²⁰⁴ Ibid. Tomo II, p. 156.

La espiritualidad que debería esperarse de ellas se observa sólo en Lucrecia al defender el amor en el matrimonio, como una forma de servir a Dios. De hecho, Lucrecia tras ser raptada y aceptar huir con Filippo a Venecia dedica sus días, a la caridad hacia los demás, ya que fiel a sus ideas no consiente un amor que no esté santificado por el matrimonio.

Similar a esta actitud es la que posee el padre Serafín, antagonista de Filippo y voz de las ideas de Castelar. Posee todas las virtudes de las que el carmelita carece, y las esgrime en su empeñamiento por impedir que Fra Filippo se condene.

En su primera aparición en la novela el autor lo representa como un hombre santo. Recurre a la frenología (como lo hará con Filippo Lippi) para hacer su descripción, mostrando su inteligencia a través de su despejada frente.

*“Su cabeza, verdaderamente esférica y proporcionada, revelaba el equilibrio y la armonía de todas sus facultades. La frente tenía espacios dilatados como para recibir en su amplitud innumerables mundos de ideas. Los ojos resplandecían con esa luz de la inteligencia y ese fuego de la pasión que deslumbran y vivifican y animan.”*²⁰⁵

Este personaje podría ser catalogado como Unamuniano, salvando todas las distancias. Cincuenta años antes de la aparición de *San Manuel Bueno, Mártir* encontramos un sacerdote que viene calificado como santo por sus obras, por su entrega incondicionada hacia los demás en nombre de Dios y cuya gran tragedia es su falta de fe.

*“Y sin embargo, este hombre moralmente tan bueno ¡ah! no creía en la religión que profesaba y cuyo hábito ceñía.”*²⁰⁶

Rebeca Sanmartín Bastida considera que *Castelar expresa sus inquietudes religiosas a través de personajes como el fraile Serafín, que pertenecía a una religión en cuya verdad no creía y era un anacrónico defensor del librepensamiento, defensor*

²⁰⁵ Ibid. Tomo II, p. 170.

²⁰⁶ Ibid. Tomo II. p. 171.

*de sus ideas y de lo común de sus religiones*²⁰⁷. El padre Serafín, en anacrónico, en la historia en cuanto que como voz del pensamiento religioso de Castelar queda al margen de las manifestaciones religiosas que se van mostrando a lo largo de la novela.

Emilio Castelar se empeña en mostrar un tipo de religión “mundana” en la que las altas jerarquías están sólo preocupadas por el poder y el dinero, en la que los estamentos más bajos, representados por los frailes carmelitas y las madres agustinas exigen, sin decirlo, un contacto con el mundo exterior, en la que el protagonista toma los votos por desesperación y parece no renunciar a los placeres humanos. En esta religión introduce un hombre fiel a su mismo y a sus creencias, porque el Padre Serafín sí cree en Dios, pero no cree en la Iglesia. Y será este joven fraile el encargado de expresar las ideas de Castelar sobre la libertad religiosa, y la opresión que ha mantenido la Iglesia sobre el pueblo durante siglos.

El primer encuentro entre el franciscano y el carmelita es significativo. El primero mantiene sus juramentos a pesar de que no cree en ellos pues aspira a un Dios *desconocido del resto de los mortales*, el otro reniega de sus juramentos aunque sí cree en la Iglesia, porque el amor es mucho más fuerte. Inteligencia y corazón parecen estar rotos, y así lo expresan en ese primer diálogo.

—Mi corazón está casto como el corazón de una virgen; pero mi conciencia está oscura como la noche.

—Mi inteligencia está pura como la fe de un bienaventurado; pero mi corazón está henchido de tormentas. (...)

—Y cuanto mas penetro en las sinuosidades de la vida, mas anhelo predicar á los desgraciados, á los opresos, á los perseguidos, la religión del Espíritu en que mi alma se abrasa.

—Y cuanto mas me elevo al ideal artístico, más me embriago en el amor humano.”²⁰⁸

²⁰⁷ SANMARTÍN BASTIDA, *ob. cit.*, pp. 313.

²⁰⁸ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 187.

La fe de Filippo es incorruptible y lo demuestra en Túnez cuando es condenado a muerte. Aunque se deja arrastrar por las pasiones, a las que considera como algo natural, el amor por Lucrecia es para él un sentimiento que le eleva a Dios. Ese último arrebatado de fe y de honestidad, en realidad, sorprende al lector, que a pesar de que el narrador repetía contantemente las virtudes de Fra Filippo, en muy pocas ocasiones habían sido mostradas. Pero la simpleza en los sentimientos religiosos de Filippo se opone a la complejidad de los de Serafín.

Castelar acaba su famoso *discurso sobre la libertad religiosa*²⁰⁹ pronunciado en 1869 con esta frase, “*Grande es la religión del poder, pero mas grande la religión del amor, grande es la religión de la justicia implacable, pero más grande es la religión del perdón misericordioso.*” Y ¿no es esa la religión que representan Serafín y Filippo? Fra Filippo encarna el amor humano y la exaltación de la belleza, el padre Serafín el amor misericordioso entregado a los más desfavorecidos.

Castelar da al joven franciscano la posibilidad de defender sus ideas sobre Dios y sobre la Iglesia. Lo hace en África, frente a los santones musulmanes que se muestran tan intransigentes como lo haría la iglesia católica. Curiosamente, el autor se encarga de advertir que en esa tierra existe la libertad religiosa, y lo que Serafín tiene que callar en Italia lo puede decir en tierra de infieles. Una libertad religiosa que Castelar había defendido en el Parlamento expresando que *España es una nación intolerante en materias religiosas*, y cuya intolerancia se debía sobre todo a la Iglesia²¹⁰.

La otra premisa que el padre Serafín pretende demostrar es la semejanza de las tres grandes religiones monoteístas como baluarte de esa religión a la que aspira y que defiende ante los santones musulmanes.

“Hay tres religiones monoteístas: el judaísmo, el cristianismo y el mahometismo. Y estas tres religiones tienen de común ciertos principios

²⁰⁹ CASTELAR Y RIPOLL, Emilio. 1869. *Discurso sobre la libertad religiosa y la separación entre la Iglesia y el Estado*. 12 de abril. Recuperado el 23 de abril de 2015 en, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc348h5>.

²¹⁰ Ibid.

dogmáticos cual la existencia de un solo Dios y la aparición de sus reveladores al par de ciertos principios morales que disciplinan la voluntad y dirigen la conciencia.”²¹¹

Si Castelar en el siglo XIX afirma que las tres grandes iglesias monoteístas aun no han encontrado la manera de unificar la manera de entender a Dios y a la religión,

“¿cuál es el carácter de la raza indo-europea que ha creado a Grecia, Roma y Germania? El predominio de la idea de particularidad y de individualidad de la idea progresiva sobre la idea de unidad inmóvil. ¿Cuál es el carácter de la raza semítica que ha creado las tres grandes religiones, el mahometismo, el judaísmo y el cristianismo? El predominio de la idea de unidad inmóvil sobre la idea de variedad progresiva. Pues todavía no existe eso en Oriente. Así es que los cristianos de la raza semítica adoran a Dios, y apenas se acuerdan de la segunda y tercera persona de la Santísima Trinidad, mientras que los cristianos de la raza indo-europea adoran a la Virgen y a los santos, y apenas se acuerdan de Dios. ¿Por qué? Porque la metafísica no puede destruir lo que está en el organismo y en las leyes fatales de la Naturaleza.”²¹²

Parece que su padre Serafín, cuatro siglos antes, sí ha encontrado en la comunicación con Dios la forma de salvar los desniveles de la fe, anticipando una idea que no es que fuese adelantada para el siglo XV, es que también lo es para el siglo XIX.

“—No niego, replicó Serafín, ni la unidad, ni la identidad, ni la eternidad de Dios. Mi creencia es vuestra misma creencia en el fondo; la incomunicable unidad del Criador. Pero siento que así como mi alma es esencial á mi persona, sin ser mi persona misma, la esencia de Dios es esencial á las tres personas de la Trinidad cristiana, sin ser ellas mismas en sí. Una persona se deriva de otra como el calor se deriva de la luz, sin ser y siendo al par la luz misma por uno de esos misterios de que hablan, como por inspiración movidos, los labios, y que no llegan á la comprensión de nuestra inteligencia. Dios se esparce en las tres personas y se concentra en la unidad. Y las tres se diversifican y se unifican

²¹¹ *Fra Filippo Lippi, cit., Tomo III, p. 283.*

²¹² CASTELAR, Emilio. *Discurso ...*, ob. cit., <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc348h5>.

sin que el tosco entendimiento humano pueda comprender cómo ni por qué. Vuestro Dios es sí tiene una majestad maravillosa; pero vuestro Dios no se comunica con nosotros. Y en mi fe, en mi creencia, el Padre primero me dio el ser, el Verbo después me ha dado el amor y el Espíritu me dará la verdad y la ciencia; es decir, que la incomunicable sustancia divina se comunicará por estas irradiaciones á nuestra deleznable sustancia."²¹³

La crítica que hace el autor, a la Iglesia es más propia del siglo XIX que del XV. Critica el inmovilismo de las altas jerarquías queda reflejado en la descripción minuciosa (y más o menos exacta) de los acontecimientos históricos del Concilio de Florencia. El protocolo hace que lo religioso quede en un segundo plano dando paso solo a las formas y las luchas de poder. Critica el inmovilismo de los bajos estamentos eclesiásticos en los que la fe queda a veces en un segundo plano. Pone en evidencia algunas ideas sobre la situación de la mujer reivindican una posición en la sociedad. Y sobre todo a través de las ideas del padre Serafín, la crítica toma unos matices propios de un pensador mucho más contemporáneo.

El tono en el que Castelar se enfrenta a ello a lo largo de toda la novela se podría resumir en otra de las citas sacadas del *Discurso sobre la libertad religiosa*.

"Sí, he estado en Roma, he visto sus ruinas, he contemplado sus 300 cúpulas, he asistido a las ceremonias de la Semana Santa, he mirado las grandes Sibilas de Miguel Ángel, que parecen repetir, no ya las bendiciones, sino eternas maldiciones sobre aquella ciudad; he visto la puesta del sol tras la basílica de San Pedro, me he arrobado en el éxtasis que inspiran las artes con su eterna irradiación, he querido encontrar en aquellas cenizas un átomo de fe religiosa, y sólo he encontrado el desengaño y la duda."²¹⁴

En cierta medida ese desengaño y esa duda hace que de forma precipitada tras la muerte de los protagonistas, Castelar decida que también deba morir el padre Serafín

²¹³ *Fra Filippo Lippi, cit., Tomo III, p. 174.*

²¹⁴ CASTELAR, Emilio. *Discurso sobre la libertad religiosa...*, ob. cit., <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc348h5>.

(realmente no podría sobrevivir sin su parte más humana que es Filippo) como producto de la intolerancia religiosa, *la Inquisición, que abrasó hasta el tuétano de nuestros huesos y hasta la savia de nuestra inteligencia.*²¹⁵

2.3.2.5. Las pasiones

Muchas son las descripciones que de Filippo Lippi hacen el resto de los personajes, pero tal vez una de las más completas es la del escudero de Guido de Montaperto.

*“El Monje no tiene rival en aventuras y en jolgorios. Aun no ha visto una mujer, cuando ya la ha sitiado. Aun no la ha sitiado, cuando ya la asalta. Aun no la ha asaltado, cuando ya la rinde. Es el primer jacarero de la comarca. Tañe como un trovador, improvisa como un juglar, monta como un caballero, pelea como un condotiero, reza como un fraile, juega como un mercader, bebe como un soldado, enamora como un tronera, salta como un gimnasta, arguye como un abogado, miente como un bellaco, predica como un dominico, mendiga como un franciscano, hiere como un salteador, y pinta como un ángel. Ese es Fra Filippo Lippi.”*²¹⁶

Explicación que parece corresponder más bien al don Juan Tenorio de Zorrilla. Por sus actitudes se intuye que el personaje se deja llevar por las pasiones y las emociones, pero como si fuera cosa del sino romántico, también su fisiología, su alma, y las circunstancias que le rodean le obligan a ser precisamente eso, un hombre dominado por las pasiones.

La descripción física en la que Castelar se apoya para mostrar al personaje, es la de un autorretrato del pintor. Pero Castelar va más allá al intentar justificar el carácter jacarero de su protagonista en los rasgos de su rostro y su cabeza. (*Ilustración 5*)

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Fra Filippo Lippi, *cit.*, tomo III, p. 11.

Utiliza para justificarlo una descripción basada en el estudio de la frenología²¹⁷, de moda en el siglo XIX, que pretende determinar el carácter de una persona a través del estudio de su cráneo. También sigue este método para la primera descripción del padre Serafín, aunque no la nombre como tal, ya que Serafín es la otra mitad que completa a Fra Filippo.

*“Con solo verlo un frenólogo de nuestros tiempos hubiera dicho que, entre las tres divisiones del cráneo, la intelectual, la moral, y la animal, esta última aparecía como la mas desarrollada, sobre todo, allá al arranque de la nuca, donde residen los indicios del amor material, que junta los opuestos sexos y reproduce y renueva al género humano. **La parte moral, estrechada entre el desmedido desarrollo de la nuca y los anchos huesos frontales, revela una índole voluptuosa, pero no perversa, de instintos indomables, de pasiones violentísimas, pero no do refinada maldad.** El amor en su más rudimentario concepto le domina, y á la satisfacción de ese amor desordenado somete todas sus inclinaciones y todos sus instintos.”*²¹⁸

Si en el franciscano su frente despejada dejaba espacio para el desarrollo de la inteligencia, en el caso del carmelita lo que sobresale es su capacidad para amar, para la pasión. No sabemos si la alusión a la frenología, es irónico o no. A tenor de la frase con la que empieza el discurso *Con solo verlo un frenólogo de nuestros tiempos*, pudiera ser que sí²¹⁹, pero el uso de esta pseudociencia con la que el lector del XIX estaba familiarizado apoya sus conclusiones. Así reproduce la forma en que autores como Cubí i Soler describen la división del cerebro, y que hace coincidir con la del protagonista.

²¹⁷ La frenología es una teoría que afirma la posible determinación del carácter y los rasgos de la personalidad, basándose en la forma del cráneo, cabeza y facciones. Fue desarrollada hacia 1800 por Franz Joseph Gall y fue muy popular en el siglo XIX. En España hay seguidores a lo largo de todo el siglo, con numerosas publicaciones desde los años 1830. Mariano Cubí i soler fue uno de los defensores de esta de filosofía, *introducción a la Frenología, 1836, Manual de Frenología, 1844, Sistema completo de Frenología, 1844*. Incluso en 1874, Castels publica “*Castelar según la frenología*”, donde hace un estudio de la cabeza del insigne orador, eso sí “*Pero con la franqueza que el ejercicio de la frenología exige, hemos de hacer constar que no nos ha concedido este reconocimiento la benevolencia del Sr. Castelar*”.

²¹⁸ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 49.

²¹⁹ Tengamos en cuenta que se Castelar no dejó ser estudiado para el tratado que sobre su cabeza hizo Castels en 1874.



Ilustración 4. Fra Filippo Lippi.
Virgen con Niño y dos ángeles. 1445.
Galería degli Uffizi.



Ilustración 5. Fra Filippo Lippi. *Autorretrato.* Detalle de la Coronación de la Virgen. 1441-1447- Galeria degli Uffizi.

“Para saber el asiento en la cabeza de las cuatro grandes divisiones de las facultades, debe considerarse siempre cortada en tres secciones: una superior i dos inferiores, según se nota en la lámina al frente de la portadilla. La superior, en que residen los afectos morales, es la que existe sobre una línea tirada por las abolladuras frontales parietales, esto es, por unas prominencias que se palpan en la parte superior de la frente i en la posterior lateral de la cabeza. Las dos secciones inferiores quedan marcadas tirando una línea vertical por el centro de las sienes. En la sección anterior reside el intelecto i en la posterior los afectos animales. (...) La cabeza, de grande parte intelectual, grande parte animal, pero muy deprimida la parte superior anterior, es de un pícaro en grande. Estas cabezas son las que trastornan, agitan conmueven las sociedades humanas, para criminales y egoisticos fines.”²²⁰

Y aunque la descripción de Filippo es la de un pícaro, Castelar se desvía de las tesis de los frenólogos para advertir desde el principio que aunque Filippo Lippi está dominado por las pasiones, mantendrá una índole *no perversa, de instintos indomables, de pasiones violentísimas, pero no de refinada maldad*, tesis que mantendrá a lo largo de toda la obra.

De todas formas, no era necesario un análisis fisiológico para entender la voluptuosidad del protagonista, aunque tal vez sí para entender por qué siempre se mantuvo al lado de la fe cristiana y de Lucrecia, a pesar de que su naturaleza le indicaba lo contrario. Pretende plasmar en la novela un equilibrio renacentista que parece escapársele de las manos en cada instante. Para conseguirlo Castelar compara constantemente los actos y los sentimientos de joven fraile con los de otros personajes o con otras historias semejantes ya que haciendo pendular la balanza de un extremo a otro, se conseguirá el sosiego final.

Ese instinto animal que caracteriza a Filippo (al joven y al maduro, pues su sed belleza y de placer se observa hasta en los momentos más devotos) es el mismo que

²²⁰ CUBÍ I SOLER, Mariano. 1849. *Elementos de frenología, fisonomía y magnetismo humano, en completa armonía con la espiritualidad, libertad e inmortalidad del alma*. Barcelona: imp. Hispana. pp. 35 ss.

Castelar pretende reflejar en la época. Y ese instinto lo canaliza en el amor por las mujeres y por la pintura, puesto que en muchas ocasiones parece no haber diferencia entre uno y otro. Hay que tener en cuenta que su amor puro por Lucrecia, o más bien desesperado, desde el momento en que la ve, parece pasar, a veces, a un segundo plano, convirtiéndose solo en la luz que lo guía para no perderse en el camino. Es más bien una doña Inés que intenta salvar a don Juan de las llamas del infierno, que su amor, a pesar de no merecerlo, es lo que permite que no caiga en las manos del diablo (utilizando una expresión que Castelar emplea en repetidas ocasiones).

Pero ¿qué es el amor en la obra? Amor y belleza están íntimamente relacionados. La mujer, como símbolo del amor, y la pintura, como recreación de la belleza, son en muchos casos la misma cosa. Utiliza el mismo lenguaje y los mismos sentimientos para referirse a ambos. Si del arte dice estar embriagado por lo que esto era para el hombre renacentista,

“Hijo Lippi del Renacimiento, enamorado de la Naturaleza en cuyas emanaciones se embriagaba (...), amaba con amor exaltado la pintura realista y la seguía con verdadera vocación.”²²¹

de la mujer, personificada en Lucrecia, muestra sentimientos parecidos, según se deduce, por ejemplo, de su conversación con Cosme de Médicis.

“Yo estoy enamorado de una hermosísima mujer. Si redujeráis mi cuerpo á cenizas, allí en sus átomos estaría el rescoldo de mi pasión. Si impulsarais mi alma como un cometa errante por lo infinito y por lo eterno, de espacio en espacio, de cielo en cielo, de edad en edad, de esfera en esfera, conservaría como un calor necesario el fuego de esa pasión.”²²²

Lo que ama el protagonista es la belleza, y lo hace con la pasión loca de un joven enamorado. El arte se confunde en él, el arte de pintar y el arte de amar.

²²¹ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo III, p. 88.

²²² *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 34.

*“Lo bello se presenta como el signo de la realidad absoluta, como el sello impreso de Dios en lo real. Armonía interior de las cosas, símbolo de un espíritu que actúa en la intimidad del ser, signo visible de la bondad, la belleza fue una nueva deidad a la que se le dedican devotos sacrificios.”*²²³

Esta cita de Eugenio Garín es precisamente el resumen de lo que Castelar pretende demostrar a lo largo de la obra con comparaciones, excesos y requiebros del protagonista. Lippi, se entrega en cuerpo y alma a la belleza, y conseguirla es para él la plenitud mística a la que el hombre del Renacimiento aspira.

En la primera conversación entre nuestro pintor y el franciscano Serafín hablan de la belleza, a propósito de Lucrecia Buti. Fra Filippo afirma que *“Los pintores idolatramos la forma bella. Y no hay en Universo igual a la mujer”*, y añade, *“...nuestro oficio de artista se reduce a mirar y admirar el mundo las criaturas que tienen el divino don de la belleza”*²²⁴.

Palabras que en el contexto de la obra sirven para esconder sus sentimientos, pero que van más allá. Filippo Lippi, a diferencia del poeta renacentista, no pretende encontrar la armonía en el dolor por el despecho de la mujer amada, no se conforma con llorarla en su abandono, sino que presentándose como un personaje mucho más romántico, le destroza no poder conseguirla. La mujer es para él símbolo de belleza, y en Lucrecia cree haber encontrado la perfección. Ante la idea del sacrificio unamuniano de Serafín, que pretende morir por sus semejantes para salvarse del pecado de no creer, Filippo solo siente la vida, y el pecado consiste en no disfrutarla.

“Pues yo puedo asegurarte que amo vivamente la vida. Me gustan de ella hasta los dolores –afirma el carmelita. A lo que el franciscano contesta –Vosotros habéis venido aquí a hermohear la tierra y a infundirle el espíritu creador y

²²³ GARIN, Eugenio. 1986. *El Renacimiento italiano*. Madrid: Ariel. pp. 141.

²²⁴ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 174.

*divino (...). La vida se aparece a vuestros ojos como una magia continua. Y deseáis vivir para crear y vivificar.*²²⁵

¿Qué ama en realidad Filippo Lippi? Ama a una mujer, a un ideal de mujer, a la belleza personificada en una mujer.

Castelar presenta una relación amorosa que corresponde al *amor cortés* medieval, aunque con ligeros matices. Siendo muy atrevida la relación, se puede encontrar puntos de unión entre la historia de Tristán e Isolda y la de nuestros protagonistas. El amor surge a partir de un filtro de amor, en este caso no es un brebaje, sino un misterio; Lucrecia se enamora de la máscara que lleva el desconocido, y Filippo de la belleza misma, pero el poder es el mismo que la pócima que Brangania había dado a los enamorados. El matrimonio de la dama provoca su separación y la renuncia a su amor. Los dos se refugian en la religión y se esconden en los muros de convento. Tras su encuentro Filippo rapta a Lucrecia, y aunque ella no era cómplice sino víctima de la situación, una vez consumados los hechos decide seguir a su amado (eso sí, sin caer en los deseos de este). Tristán e Isolda tras huir son perseguidos por el rey, de la misma forma que Filippo y Lucrecia son perseguidos por Guido, quien aunque no llega a casarse con la heroína, actúa como un marido despechado en busca de la venganza. Finalmente la pareja consigue el perdón de la sociedad a través de la bula papal, pero la felicidad se ve trucada por la muerte de ambos a manos de Guido. Un final ligeramente diferente ya que en Tristán e Isolda es el rey el que perdona y la sociedad la que condena.

A pesar de que Emilio Castelar es fiel en determinados aspectos a la biografía del pintor florentino, varía algunos de los datos que Vasari da en su obra, pero el rapto existe, y la muerte de Filippo por envenenamiento presuntamente a manos de algún familiar de la dama también.

Castelar identifica esta centuria como transición al Renacimiento, por lo que el incluir elementos medievales no resultan extraños a la trama general. Pero ¿por qué este

²²⁵ Ibid. Tomo II, p. 178.

amor y no un amor neoplatónico más en consonancia con la época que quiere representar? La respuesta es que Castelar no presenta un solo tipo de amor en la novela, sino muchos, que contrastan con la historia de Filippo y Lucrecia. Compara con lo que debería haber sido, con el peligro de caer en las pasiones, con el amor ideal. Están presentes el amor conyugal, el sexual, el platónico, el idealista, el romántico, incluso el religioso, en un abanico extenso de relatos que introduce al margen de la historia.

Para enmarcar el amor del argumento principal es interesante observar el de las historias narradas al margen: la de Hugo y Stella, la relación de Domencio el Veneciano, el amor que existe entre Zoraya (Isabel de Solís) y Muley-Hacem en Granada, y el que la joven hija del Sultán de Túnez, Sobeiya, siente por Fra Filippo. Cada uno representa un vértice en el marco que encierra el amor entre Filippo y Lucrecia.

Estos relatos de amor se pueden encuadrar en las teorías Neoplatónicas del Renacimiento. Las teorías de Marsilio Ficino en *De amore*, sirven para encuadrar la historia de Hugo y Estela como un tipo de sentimiento cercano al *amore divino*, porque aunque la finalidad de ambos fuese el matrimonio, en una relación que recuerda más bien a las comedias de capa y espada del teatro del siglo de oro, es el más puro (es un amor más cercano sin embargo al idealista del siglo XIX). En el otro extremo, los sentimientos de Domenico Veneciano hacia Lisa, la prometida de Andrea del Castagno, que quedan satisfechos con el placer sensual, está muy cerca de lo que Marsilio Ficino denomina *amore bestiale*.

En Filippo Lippi parece dominar esta tendencia. Desea consumir el amor, pues lo considera como una prueba de amor y no entiende la negativa de Lucrecia. No obstante, el narrador al acotar los extremos de estos tipos de amor consigue que el que siente su protagonista sea más equilibrado. Presenta al joven como un ser con muchos defectos y pocas virtudes, pero siempre un hombre bueno y honrado. Por lo tanto, el amor que siente Filippo es un *amore umano*, uno más natural, aunque sea la mujer y no él, quien mantenga su relación en ese estadio.

“amore umano” es el amor que la gente siente en sus mutuas relaciones morales y personales. Es un vínculo emocional pero no parece no contemplativo ni sexual. (...) se aproxima más a nuestro concepto de amistad, e implica el bien social mutuo y beneficioso.”²²⁶

Las historias de amor que se relatan en la novela son válidas en cuanto que sirven para centrar la de los protagonistas. Todas aportan un nuevo matiz que enriquece la historia principal y al protagonista. Son historias para el lector, que es el responsable de ir entretejiendo los hilos necesarios para entender al fraile carmelita.

En el esquema de cómo se enlazan estas historias, la de Hugo y Stella es la del amor puro que también Filippo y Lucrecia sienten. La de Domenico lleva implícito cómo se puede perder hasta la vida si se deja llevar por los sentidos. Afortunadamente, Filippo se salva gracias a la perseverancia de Lucrecia que no cede ante los impulsos. Las otras se contraponen. En Granada la cristiana Soroya se deja arrastrar por su pasión renunciado incluso a su fe y en Túnez, Filippo prefiere la muerte a renunciar a su fe, aunque sea por una mujer hermosa, a la que, dicho sea de paso, en ningún momento rechaza, porque no es capaz de renunciar a la belleza.



¿Deberíamos incluir en este esquema el amor de Guido hacia Lucrecia? No. Guido tiene otro papel dentro de la obra, y no es el de amar, sino el de la venganza. Ni siquiera cuando declara su amor eterno hacia la hija de Buti parece un sentimiento real,

²²⁶ SINGER, Irving. 1999. *La naturaleza del amor: cortesano y romántico*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, pp. 197.

sino uno acartonado, extraído de los libros. Lucrecia se refiere a su cortejo como “*estudiadas galanterías*”.

“—Guido, Guido, todo eso pertenece á la escolástica, á la poesía, á un libro de ciencia, á un poema de amor, pero no pertenece al corazón, que si de veras siente, jamás se atreve á decir cosas tales, tan sabias por su fondo, y tan primorosas por su forma. Yo nunca he amado. Dios no ha querido que poseyera mi corazón ningún mortal. Soy joven y no es tarde. Pero nacidas nosotras para clamor, adivinamos lo que no sabemos. Y en verdad os digo que una mirada encendida en la pasión del último oscuro amador, llega más pronto á nuestro pecho que todos esos distingos y todos esos silogismos.”²²⁷

El concepto de amor que plantea Emilio Castelar recorre cinco siglos de la literatura pues el desarrollo de la historia de los protagonistas se asemeja al amor cortesano medieval, y las historias de amor que lo enmarcan delimitando lo bueno y lo malo, corresponden a diferentes concepciones literarias del amor.

La narración de Stella y Hugo, se sitúa un siglo antes, y también se publica en 1885, con el título “El amor y la muerte” en *La Ilustración Española y Americana*²²⁸. Aparece como el “buen amor” y se refiere no tanto a los sentimientos que debe sentir Filippo, sino a su actitud ante ese amor. Hugo un simple cerrajero, enamorado de Stella destinada por su padre el mejor de los hombres, asegura ser un ladrón para salvar el honor de su amada. Con la intención de ver por última vez la reja desde la que se asoma la dama pide ser llevado al patíbulo por su calle. Stella lo ve y grita su amor, tras lo cual su padre comprende que Hugo es el mejor yerno y el mejor esposo. El argumento en sí se asemeja al de Filippo y Lucrecia, aunque se le compara no tanto por los hechos sino por los sentimientos que Hugo y Filippo sienten. Ambos son apasionados, se dejan llevar por sentimientos tan fuertes que les pueden llegar a nublar los sentidos, pero mientras Hugo es capaz de esconderlos para que la dama salve su honor, Filippo (que en

²²⁷ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 67.

²²⁸ CASTELAR, Emilio. 1885. “El amor y la muerte”. *La Ilustración Española y Americana*. 15 y 22 de enero. Madrid: Abelardo de Carlos.

el momento del relato aún no ha hecho nada por lo que se pueda pensar que son dos historias antagónicas) se deja arrastrar hasta el punto de hacer que el honor de la joven y el suyo propio sean puestos en entredicho por todos. Lucrecia debe adoptar el papel protector siendo la más franca en la relación y también la más valiente.

Pero, más que el argumento en sí, hay que destacar el hecho de que Hugo y Stella *resultan* ser los *progenitores de nuestro héroe, de Fra Filippo Lippi*, con una explicación *naturalista* de ese amor. Filippo no puede sustraerse a sus impulsos provocados por el ambiente en el que se mueve, el despertar del Renacimiento, y porque la herencia genética le predestina hacia esos sentimientos tan exaltados.

*“Así acaso podréis comprender, sino disculpar, el ímpetu ciego de sus pasiones, y los arrebatos de su voluntad, nacidos no solo de aquella primavera del Renacimiento en que la sangre hervía y se exaltaba y centuplicaba la vida, sino también de antiguos instintos, vinculados en su familia.”*²²⁹

El determinismo, el ambiente y la genética influyen en las acciones del protagonista, y es lo que el narrador utiliza para disculparlo. Ese arrebato que se ve obligado a seguir, está matizado por el hecho de que sus abuelos supieron controlarlo mientras que Filippo se siente siempre arrastrado por él.

Y si esta historia se encuadra dentro del *amore divino* de Ficino, la pasión que siente Doménico Veneciano por Lisa constituye el *amore bestiale*. Domenico Veneciano, el pintor, se ve arrastrado por su pasión hacia la prometida del pintor Andrea di Castagno que la aprovecha para arrebatarse el secreto de la pintura al óleo que había traído desde Flandes. Este relato narrado también por Giorgio Vasari en *Le Vite...* es alterado por Castelar para incluir otro tipo de amor. Tras pasar la noche con Lisa, Doménico asegura, *“Inmensa, indescriptible. ¡Oh! Puedo asegurarte que después de esta noche amo la vida con exaltado amor y quisiera vivir eternamente en la tierra.”*²³⁰

²²⁹ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 134.

²³⁰ *Ibid.* Tomo II, p. 119.

Su pecado, o su exceso de amor, es castigado con la muerte, puesto que Andrea tras conocer el secreto de la pintura al óleo, le asesina presa de los celos. Así se alimenta la leyenda históricamente insostenible de que Andrea de Castagno asesinó por celos a Domenico Veneciano.

El amor de Filippo sería el que Ficino denomina *amore umano*. No es contemplativo, pero tampoco sexual. Aunque las pasiones le llevan hacia el amor más sensual, la negativa de Lucrecia de perder su honor hace que Filippo se mantenga en esa fina línea, aceptando que el matrimonio sea su única solución, pero no despreciando el placer con otras mujeres.

En realidad el amor de Filippo se acerca mucho más al concepto de amor de Lorenzo de Médicis para quien la mujer no es una abstracción, sino un ser real tal como lo describe Irving Singer, en *La naturaleza del amor: cortesano y romántico*.

“Para Lorenzo el amor sexual es meramente lo que es natural y por ello no logra entender como puede achársele culpa alguna. (...) El amor es un verdadero signo de gentileza, de nobleza, y lleva al refinamiento en las relaciones humanas, pero Lorenzo no se da cuenta de que el sino del amante suele estar lleno de infelicidad.”²³¹

Cuando, al final del tomo III, Filippo está esperando a Lucrecia para desposarla, el narrador, al hablar de la felicidad del hombre, describe lo que para el pintor era conseguir el amor:

“A esta esperanza su temperamento, esencialmente naturalista, se contemplaba con verdaderos complementos idealistas. Ya que una mujer real, cuya belleza soñara siempre, sin lograr otra cosas más que reproducirla y retratarla tal como la veían sus ojos deslumbrados, ya que esta mujer real entraba en poder, venía a más venir la hora de soñar con otro tipo de ideal más cercano a las realidades eternas que las miserables y frágiles criaturas.”²³²

²³¹ SINGER, *ob. cit.*, pp. 211.

²³² *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo III, p. 325.

La repetición de *mujer real* es la clave para comprender ese amor. Él idealiza la belleza, no podría amar lo que no fuera bello, pero no se conforma con un ideal, con una inspiración, necesita sentir el goce de los sentidos.

Lorenzo de Médicis difiere de lo dicho por Platón sobre el amor sexual. Para el Magnífico el amor sexual “*Contiene en sí tantos bienes y evita tantos males que, de acuerdo con el uso común de la vida humana ocupa el lugar del bien*”²³³. Esta es la concepción de amor que tiene el fraile carmelita. Filippo ama a Lucrecia porque ama la belleza y desea poseerla entera. En su ansia por aprehender todo lo bello del mundo va más allá de amor ideal y su idea del amor se convierte en un deseo de fusión con la amada, más propio de los románticos del siglo XIX para quienes “*el amor es un ansia metafísica de unidad, de ser uno, que elimina todo sentimiento de separación entre una persona y otra*”²³⁴.

Parece que Emilio Castelar plantea dos clases de amor bien diferentes en sus protagonistas. El de Lucrecia por un lado y el de Filippo Lippi por otro. El sino romántico es lo que les une.

“*No cabe dudarlo, la naturaleza quería que el complemento del alma de Lucrecia se encontrase con el alma de Filippo; pero no la sociedad.*”²³⁵

El concepto de amor de Lucrecia está más cerca del Romanticismo. Para ella el amor es *la idea de lo imposible*, y la felicidad está en encontrar el amor correspondido dentro del matrimonio. Por eso, deja plantado a Guido en el altar a pesar de que su unión le aportaría *honra, gloria, riqueza, influjo, poder*, todo menos lo que ella deseaba *el amor*. Aunque el narrador pretende mostrar a Lucrecia en su primer encuentro con Filippo en el convento de Santa Margarita en Prato como una niña inocente que se deja arrastrar por la pasión, aludiendo a la ternura de su alma *delicada, virtuosa, contraria a cualquier pensamiento y a todo propósito que no fuera purísimo*²³⁶, no lo es en

²³³ SINGER, *ob. cit.*, pp. 210.

²³⁴ *Ibid.* p. 322.

²³⁵ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 199.

²³⁶ *Ibid.* Tomo II, p. 199.

absoluto. Desde el primer momento está representada como una mujer adulta que sabe muy bien lo que quiere.

Su concepción de la felicidad tal y como la expresa ante las monjas del convento de Santa Margarita es la de una mujer sumisa. La felicidad para ella está *en el hogar, en el matrimonio, en la educación de los hijos, en el amor de un esposo amante y amado*²³⁷. Y si no fuera por la contundencia con la que defiende esta creencia no se la vería como mujer apasionada, que es como el narrador nos la quiere describir.

En algo sí coincide con Filippo Lippi. Si para Lippi la belleza es sinónimo de amor, y la amada debe ser la inspiración de ese amor, también para Lucrecia el papel de la mujer debe ser la de inspiradora de los hombres, a los que, en realidad, reconoce la fuerza y la voluntad de crear. *Beatrice no ha hecho la Divina Comedia (...) pero la ha inspirado*²³⁸ afirma.

Y aunque su idea de la mujer como inspiración del arte o del amor mismo es propia del Renacimiento, su seguridad al expresar que el amor está dentro del matrimonio como única solución posible a los sentimientos y deseos es más propia de tendencias filosóficas del siglo XVIII y XIX. Para Kant el matrimonio era el punto de armonización donde podía concurrir el amor ideal y el sexual.

El dilema de Lucrecia es amar a quien la sociedad no le permite, y por lo tanto el matrimonio le está vedado. Prefiere la muerte a la deshonra, y el deshonor, a la muerte de su amado. Escapa con Filippo ya que el padre Serafín vela por su honra antes del matrimonio. Es fuerte y débil a la vez.

Sin embargo, el personaje de Lucrecia es bastante lineal. Cree en un amor ideal, se enamora de un fantasma y por él renuncia a un matrimonio de conveniencia sabiendo que no tendrá otra oportunidad de amar. Se enamora del pintor que le susurra palabras ardientes, pero es inquebrantable en cuanto a su idea de la felicidad.

²³⁷ Ibid. Tomo II, p. 157.

²³⁸ Ibid. Tomo II, p. 157.

El amor de Filippo Lippi es mucho más complejo. Lo presentan desde el principio de la obra como un joven enamorado al que le gustan las mujeres y ama la belleza. Por eso ama a Lucrecia sin conocerla y la decisión de amarla y la desesperación de perderla le hace tomar la determinación de ordenarse sacerdote.

El amor sin control que presenta Castelar en Filippo Lippi, introduce además el tema de la locura. Por amor toma decisiones impulsivas que le llevan a la autodestrucción puesto que no sabe enfrentarse a ellas. Castelar toma como ejemplos de arrebatos de locura dos acontecimientos de la biografía de Lippi aparecidos en *Le vite* de Vasari.

El primero es la anécdota de cómo Cosme el Viejo intentó encerrar al pintor para que acabase el trabajo, y este escapó por la ventana.

*“Onde una volta fra l’altre, Cosimo de’Medici, faccendoli fare una opera in casa sua, lo rinchiuse perché fuori a perder tempo non andasse, ma eli statoci già due giorni, spinto dal furore amoroso, una sera con un paio di forbici fece alcune liste de’ lenzuoli del letto, e da una finestra calatosi, attese per molti giorni a’ suoi piaceri. Onde non lo trovando e facendone Cosimo cercare, alfine pur lo ritornò la lavoro; e d’allora innanzi gli diede libertà ch’a suo piacere andasse, pentito assai d’averlo per lo passato rinchiuso, pensando alla pazzia sua et al pericolo che poteva incorrere.”*²³⁹

Y la otra el propio rapto de Lucrecia Buti.

“Avvenne allora che le monache di Santa Margherita gli allogarono per lo altare della chiesa una tavola, la quale poi che egli ebbe cominciata essendo nel monistero, vice fra’ Filippo un dí una figliuola di Francesco Buti cittadin fiorentino, la quale o per serbanza o per monaca farsi era quivi condotta. Fra’ Filippo dato d’occhio alla Lucrezia, che coi era il nome della fanciulla, la quale avveva bellissima grazia et aria, tanto operò con le monache che ottenne di farne un ritratto, per metterlo in una figura di Nostra Donna per l’opra loro;

²³⁹ VASARI, *ob. cit.*, “Vita de Fra Filippo Lippi”. pp. 390.

la quale cosa con molta difficoltà gli concessero. Et egli poi fece tanto di mezzi e di pratiche, che egli svió la Lucrezia da le monache, un giorno appunto ch'ella andava a vedere mostrar la cintola di Nostra Donna, onorata reliquia di quel castello."²⁴⁰

La locura que muestra el autor no es ficción. Siguiendo a Vasari, Fra Filippo Lippi es un ser tan apasionado, que cuando ve a una mujer que le gusta, lo da todo para poder poseerla, y que cuando no lo logra, entibia la llama de su amor pintando su retrato. Y en ese "apasionado" de Vasari basa Castelar la locura de Filippo. Filippo Lippi ama con pasión. En muchas ocasiones el amor se confunde con la pasión y ni él mismo puede diferenciarla. Ama por un impulso (*Aunque no me conoces, dígame que te amo* le dice a Lucrecia la primera vez que la ve) y por un impulso se deja arrastrar por los acontecimientos. Cuando estos le son adversos, su determinación es saltar cerrando los ojos y no previendo las consecuencias. Por eso entra en el convento, por eso rapta a Lucrecia, y prefiere la muerte a renunciar a dichas pasiones. Y son pasiones y no amor porque esa satisfacción de un amor sensual es lo que para Filippo representa el amor.

*"Si me amáis, ya no puede haber en nosotros ni más pensamiento ni más deseo que la inmediata satisfacción de ese amor. Ven, ven á mis brazos, Lucrecia, que en ellos encontrarás la dicha. Junta tus labios con mis labios en un beso creador del cual brotarán ángeles tan hermosos que en torno nuestro han de volar como las estrellas del cielo. Únanse en este sitio nuestras vidas como dos arroyos que van á formar un rio, para no separarnos ni en la eternidad. Confúndanse por el placer nuestras almas. ¿Hay algo que sobrepuje al amor?"*²⁴¹

Para Filippo el amor ideal, "l'appetito di bellezza" y el deseo carnal van íntimamente unidos. Es como la fusión de alma y cuerpo presente en los románticos. Pero, a diferencia de estos, parece conformarse con la satisfacción de su propio deseo, ya que no plantea la muerte como salida posible para unirse con su amada, sino como única solución para consumir sus deseos.

²⁴⁰ VASARI, *ob. cit.*, "Vita de Fra Filippo Lippi". pp. 392.

²⁴¹ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 38.

“—Pues bien, muramos ambos á dos. Si os resistís hasta ese extremo, sea en buen hora, moriréis; pero después moriré yo á vuestro lado. Prefiero morir ahora mismo á no satisfacer esta pasión que es toda mi vida. Puesto que habéis decidido apartaros de mí, Lucrecia, escojamos cosa más dulce que vuestro desdén, escojamos la muerte.”²⁴²

Este instinto, llamémosles primario, de Filippo Lippi, está más cerca del Decamerón que el joven novicio leía en el monasterio dominico para escándalo de los hermanos, que del neoplatónico de Marsilio Ficino. Mucho más cerca del Romanticismo exaltado de los románticos alemanes, que de la armonía del Renacimiento. Pero en cierta medida, el amor de Filippo sí se puede encuadrar en el Quattrocento.

Hemos hablado del *amore bestiale*, y *el amore divino* de Ficino. El fraile carmelita está más cerca del primero, excepto al final de la novela, que prefiere la muerte (esta vez no exaltada ni apasionada) a renunciar a Dios y a Lucrecia, porque supondría renunciar a un ideal.

Marsilio Ficino habla de amar a una persona bella tanto en cuerpo como en alma, y Lucrecia lo es. El narrador se ha ocupado a lo largo de capítulos enteros de demostrar que es bella por dentro y por fuera. Es, el prototipo del amor platónico. Añade, también Ficino, que el hombre desea amarse en la persona amada y que el verdadero amor exige reciprocidad entendida como un estado en que cada amante muere en sí mismo y renace en el otro, y la muerte de los amantes se convierte en un enriquecimiento a través de la reciprocidad²⁴³. La relación entre Lucrecia y Filippo llega a ese estadio al final de la obra, cuando Filippo, enfrentado con la muerte entiende que ese es el verdadero sacrificio.

En cierta medida las ideas neoplatónicas de Ficino y las decimonónicas sobre el amor y la muerte no están tan alejadas unas de otras. Así, el final de la novela, cuando

²⁴² Ibid. Tomo II, pp. 39.

²⁴³ SINGER, *ob. cit.*, pp. 199.

parece que los amantes por fin podrán consumir su amor tras conseguir la bula papal mueren envenados por Guido al estilo de Romeo y Julieta de Shakespeare. La muerte purifica ese amor que a la vista de los hombres ha estado proscrito, pues el tálamo nupcial se convierte en la tumba para los enamorados. El narrador ha mostrado previamente el cambio en el artista que asume ese amor tal y como lo había intuido siempre Lucrecia.

“Hasta entonces, pobre siervo de la realidad, solamente había oído las voces de la naturaleza; desde aquella hora suprema oía el aleteo de inspiraciones más idealistas (...). Si el corazón de Filippo entraba por el amor en la felicidad, su inteligencia entraba por la inspiración en lo ideal.”²⁴⁴

Para Castelar el carácter sensual de Filippo queda patente hasta el final. La proximidad de unirse físicamente a su amada le lleva al éxtasis y es la naturaleza la que arrastra. En el último momento cuando se sienten morir, pero aún no saben que han sido envenados, ni siquiera percibe que Guido Montalerto entra en la estancia, solo puede escuchar sus propios instintos.

“Lippi, fuera de sí, exaltado por la posesión de su amada, vuelto hacia la alcoba y de espaldas a la ventana ni oyó ni vio cosa alguna, imprimiendo en su ansiedad y en su anhelo, con aquel furor sensual propio de su temperamento, un ósculo ardorosísimo y ruidoso en los labios de Lucrecia.”²⁴⁵

Su última reflexión no es hacia el amor perdido, sino hacia los cuadros que no podrá pintar, y hacia la noche que no podrá disfrutar con su amada.

“¡Me voy con tantas ideas en la mente! ¿Quién me diera pintar en un minuto los cuadros que debía trazar durante el resto de mi vida? ¡Quién prolongara por una sola noche esta existencia, a fin de pasarla en brazos de mi amada!”²⁴⁶

²⁴⁴ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo III, p. 325.

²⁴⁵ *Ibid.* Tomo III, p. 330.

²⁴⁶ *Ibid.* Tomo III, p. 332.

El camino hacia el matrimonio está dirigido por el narrador a través de los otros dos relatos amorosos que aparecen en la novela, que a la manera de la novelita morisca que introduce Cervantes en *El Quijote*, trata el tema del amor que busca la pasión santificada por el matrimonio.

El episodio que ambienta esta parte del relato en tierras árabes lo describe también Vasari, aunque él lo sitúa cuando Lippi era muy joven, incluso antes de profesar.

“E trovandosi nella Mara d’Ancona diportandosi un giorno con certi amici suoi in una barchetta per mare, furono tutti insieme dalle fuste de’ Mori, che per quei luoghi scorrovano, presi e menati in Barberia, esserono ciascuno di loro condotto alla catena in servitù e tenuto schiavo, dove stette con molto disagio per XVIII mesi. Ma advenne un giorno, che avendo egli molto in pratica il padrone egli venne commodità e capriccio di dipignerlo; per il che preso un carbone spento del fuoco, con quello tutto intero lo ritrasse co’ suoi abiti indosso alla moresca, in un muro bianco. Fu da gli altri schiavi detto questo al padrone, perchè a tutti un miracolo pareva, non s’usando il disegno né la pittura in quelle parti, e ciò fu cagione di dargli premio e di liberarlo da la catena dove per tanto tempo era stato tenuto.”²⁴⁷

Castelar la coloca al final de la vida de Lippi, así consigue el pintor florentino gracias a su arte salvar su vida en Berbería y posteriormente la bula del papa que le permita casarse en Roma.

Uno de estos relatos moriscos es contado por un esclavo cristiano al sultán de Túnez y constituye un resumen de la novela *El suspiro del moro*, que publicará en 1885²⁴⁸. La historia de Zoraya y Muley-Hacem le resulta conocida al lector del XIX. Todo lo referente a la conquista de Granada es un tema recurrente tanto en la literatura

²⁴⁷ VASARI, *ob. cit.*, “Vita de Fra Filippo Lippi”, pp. 389.

²⁴⁸ CASTELAR, Emilio. 1885-1886. *El suspiro del moro: leyendas, tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada*. Madrid: Imp. de Fortanet.

europ²⁴⁹ como en la española²⁵⁰. Este relato además aporta exotismo a la novela. Como en otras muchas ocasiones Castelar lo utiliza para poner de relieve sus conocimientos sobre la época y en cuanto al amor que la joven cristiana y el Sultán de Granada sienten explica cómo el amor puede ser más fuerte que cualquier otro sentimiento.

Mucho más relevante es el relato del amor que siente Sobeiya por Lippi. La historia de la princesa mora que se enamora del cautivo cristiano es un tópico en la literatura. El relato en sí no dista mucho de otros que sobre el tema se han escrito desde el Renacimiento español, pero en la novela se utiliza para marcar el cambio de actitud del protagonista. Lippi estaba extasiado por la exuberancia de Oriente.

“Pero la contemplación extática no correspondía ciertamente á su naturaleza. Filippo no era un filósofo á quien pudiese satisfacer el culto místico del ideal; era un artista necesitado de la acción y de encerrar en formas visibles y palpables su idea. El Oriente despertaba emociones vivísimas en su alma. Imposible que lleguéis á imaginarlas si no acertáis á compartirlas.”²⁵¹

Y extasiado por la belleza de la joven princesa está dispuesto a satisfacer sus deseos. *Las pasiones intensas no suelen curarse con obstáculos, ni aun pareciendo insuperables²⁵²* le dice Filippo a una enamorada Sobeiya cuando le declara su amor.

²⁴⁹ *Les Aventures du dernier Abencérage* de Chateaubriand, *Théâtre de Clara Gazul* de Prosper Mérimée, *las Scènes de moeurs arabes. Espagne, Dixième siècle* (1834), de Louis Viardot, en la literatura francesa. En la literatura alemana, *Almansor* (1820-1821), de Heinrich Heine, *Don Ramiro* (1825) de Heinrich Gustav Hotho, *Alhambra, Dramatisches Gedicht in drei Theilen* (1880), de Joseph von Freiherr Auffenberg, tres óperas *Zoraïde ou la paix de Grenade*, de Karl Ludwig Blum; *L'esule di Granata*, de Meyerbeer, con libreto de Felice Romani, y *Boabdil der letzte Maurenkdnig* (1892), de Moriz Moszkowsky, con libreto de Carl Wittkowsky. En la literatura italiana aparecen títulos como *La presa di Granata*, *Gli Abengeraggi ed i Zegrizzi*, *Zoraïda di Granata*, *Leila di Granata*, *Azema di Granata*, *L'Ultimo Abencerragio*, *L'Ultimo dei Mori in Spagna*.

²⁵⁰ Telesforo de Trueba y Cossío escribió y publicó en inglés, durante su exilio en Inglaterra, *Gómez Arias or the Moors of the Alpujarras* (1828); Martínez de la Rosa *Aben Humeya*, y *Doña Isabel de Solís*; las *Antigüedades de Granada*, de Bermúdez de Pedraza; los *Paseos*, del padre Echeverría, y los *Nuevos paseos*, de Simón de Argote; En 1837, Serafín Estébanez Calderón y Luis Usoz del Río anunciaron la publicación de una *Colección de novelas originales españolas, Cristianos y moriscos*; Manuel Fernández y González *La mancha de sangre* (1845-1847) y en 1849 publicó su colección de tradiciones granadinas, titulada *Allah-Akbar*, y *El laurel de los siete siglos. Leyenda oriente*; *Zoraïda del Sancho Saldaña* (1834) de Espronceda; Eugenio de Ochoa, *El auto de Fe* (1837); *Ramiro, conde de Lucena* (1828) de Rafael Humara y Salamanca, *La conquista de Valencia por el Cid* (1831) de Estanislao de Cosca Vayo; *Los expatriados o Zulema y Gazul* (1834) por el mismo autor, y, finalmente, *Bernardo del Carpio* (1884) de Jorge Montgomery, que adaptó con variantes al argumento de su libro la anécdota de *El Abencerraje*.

²⁵¹ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo III, p. 147.

²⁵² *Ibid.* Tomo III, p. 156.

Como sucediera en la tumba etrusca con Lucrecia, la posibilidad de una muerte segura es bien recibida a cambio de gozar de la dama, “*La muerte se encuentra en la esencia y en la sustancia misma del amor como en la esencia y en la sustancia misma de la vida. Amar es morir, y morir es amar.*” (...) “*Déjame que al menos, reciba de esos labios el sello que ha de marcar para siempre mi alma*”. Y añade después ante la negativa de la mujer “*Amar no es resistir*”²⁵³.

La fidelidad no forma parte del concepto de amor del fraile carmelita. Su concepción epicúrea de la vida le lleva a percibir la vida y la belleza en su totalidad. Cuando Sobeiya le propone compartir con ella su vida a cambio de un trono, no renuncia por el amor a Lucrecia, sino por su fe, que jamás en la obra se cuestiona. Las intervenciones de Filippo para conseguir los favores de la joven son casi cómicas.

*“Pues si me amas así, ven, ven a mi lado. De lecho mullido te servirán mis brazos, de almohada mi mejilla, de arrullo mis besos; y cuando te vea la luna llena tan feliz y tan amada, palidecerá de celos y se caerá del cénit al dolor y a la sofocación de su envidia.”*²⁵⁴

Sanmartín Bastida se refiere al protagonista de esta novela como “un trovador” como “*verdadera imagen de aquel exceso de amor y de vida que, como una reacción necesaria contra las abstracciones de la Edad Media, traía el fecundo y regenerado Renacimiento*”²⁵⁵, pero una imagen positiva de trovador alegre y despreocupado²⁵⁶.

²⁵³ Ibid. Tomo III, p. 157-158.

²⁵⁴ Ibid. Tomo III, p. 164.

²⁵⁵ Ibid. Tomo I, p. 22.

²⁵⁶ SANMARTÍN BASTIDA, *ob. cit.*, pp. 309.

3. MANUEL MUJICA LAINEZ: *BOMARZO*

3.1. Consideraciones generales sobre la novela

Bomarzo se publica en Buenos Aires en 1962. Manuel Mujica Lainez presenta la novela al público después de cuatro largos años de documentación y de ir perfilando poco a poco un personaje que se ha hecho inmortal al pasar por sus manos.

Afirma Eduardo Font que *Bomarzo* “es una novela lenta, intrincada y llena de escollos genealógicos, como lo están de rocas las regiones de Etruria”²⁵⁷. Y es cierto. *Bomarzo* es mucho más que la biografía más o menos fidedigna del duque. Cuando el lector se enfrenta por primera vez a la obra se siente atraído por la prosa magistral del autor, por la retorcida personalidad de su protagonista, y a la vez descorazonado por la gran cantidad de nombres de personajes y de datos históricos que parecen estar al margen de la historia. Es tal la separación entre un aspecto y el otro que “aparentemente” parecería que se puede entender la vida del protagonista sin la parte histórica.

Bomarzo narra la historia de una vida, la de Pier Francesco Orsini, noble de los Orsini de la casa de Mugnano en la Italia del Cinquecento. A partir de ahí, casi desde las primeras líneas de la novela, la trama se complica. Obsesionado por la predicción de inmortalidad que Sandro Benedetto le realiza al nacer, el duque de Bomarzo intenta sobrevivir en una sociedad en la que la fuerza, la nobleza y sobre todo la belleza son los dogmas que marcan el devenir de la existencia, mientras que él, Pier Francesco Orsini, es jorobado y cojo.

Mujica Lainez divide la novela en once capítulos que marcan, en un correr temporal diferente, los distintos estadios de su vida. Los años de su infancia y adolescencia son descritos con minuciosidad, así como su primeros años de madurez, para caer más tarde en una cotidianidad que hace que los espacios temporales se hagan

²⁵⁷ FONT, Eduardo. 1976. *Realidad y ficción en la narrativa de M. Mujica Lainez*. Madrid: José Porrúa Turanzas. pp. 93.

cada vez más grandes, siendo el último capítulo relacionado con su vejez uno de los más extensos. Siguiendo esta cronología la obra queda estructurada de la siguiente manera.

Su infancia y adolescencia ocupa los tres primeros capítulos (*El Horóscopo*, *Incertidumbres del amor* y *Aparición de la magia*). En ellos un narrador en primera persona cuenta que nace en Roma en 1512, aunque considera que su casa es Bomarzo. El insigne Sandro Benedetto realiza su carta astral al nacer donde le vaticina que será inmortal. Su padre Gian Corrado Orsini desprecia dicha predicción por tratarse del segundo de sus hijos y además haber nacido jorobado y cojo.

Estos tres capítulos presentan una estructura circular. Bomarzo representa, en el primer capítulo, la alternancia entre el amor de su abuela Diana que le transmite el orgullo de su estirpe y el acoso físico y psicológico de los hombres de su familia (su padre Gian Corrado Orsini, sus dos hermanos Girolamo y Maerbale, y su abuelo materno el Cardenal Franciotto Orsini). Con trece años es enviado a Florencia, a casa de los Médicis, para ser educado junto a los jóvenes Hipólito y Alejandro de Médicis, que gobiernan la ciudad bajo la tutela del cardenal Silvio Passerini. Allí conoce el amor puro en Adriana dalla Roza, y en Abul (un esclavo negro por el que se siente atraído); allí siente el despecho y la venganza al sugerir la muerte de su hermanastro (su siervo Beppo); allí despierta al amor carnal con la madura Nencia, tras el fracaso con la meretriz Pantasilea; allí sigue todos los acontecimientos del “Sacco de Roma” que provocan además la huida de los Médicis de Florencia y su vuelta a Bomarzo. Y se cierra el círculo de nuevo en Bomarzo con el acoso de sus hermanos y la protección de su abuela. Aunque el bucle se rompe al dejar morir a su hermano Girolamo al caer del caballo. A partir de ahí se convierte en el heredero y tras la repentina muerte de su padre, en el duque.

En esta primera parte el joven Vicino mantiene dos encuentros casuales que marcan su vida. Uno con Benvenuto Cellini antes de ir a Florencia, que le deja impresionado por su familiaridad y por el anillo que le regala. El otro, su fugaz encuentro con Palingenio que le abre la puerta a la magia a través de Silvio de Narni

con quien descubre un mundo oscuro y tortuoso por el que comienza a transitar con pie seguro.

La madurez corresponde a los siete capítulos siguientes (*Julia Farnese, El duque de los gatos, El retrato de Lorenzo Lotto, Bodas en Bomarzo, Horacio Orsini, La desgraciada guerra, El Sacro Bosque de los Monstruos*). En esta etapa se observa aparecer y desaparecer progresivamente los personajes históricos mientras el duque ve el mundo desde su roca de Bomarzo.

Durante la coronación de Carlos V en Bolonia conoce a su futura esposa Julia Farnese en quien también se había fijado su hermano. A pesar de estar incluido en parte de la celebración se siente como un segundón y su personalidad se va forjando de una forma cada vez más retorcida. Mientras espera el año para poder contraer matrimonio decide ir a Venecia para que Lorenzo Lotto pinte su retrato. Llega enfermo y es Paracelso quien lo sana manteniendo con él una relación que le permite intuir el camino para encontrar la inmortalidad.

Tras su matrimonio huye de Bomarzo al no ser capaz de consumarlo y este temor le hace planear un encuentro amoroso entre su esposa y su hermano, tras lo cual decide matarlo. No solo regresa a Bomarzo con su esposa embarazada sino también con la viuda de Maerbale ciega y también en cinta.

Los años pasan lentamente entre sus hijos, la alquimia de Silvio de Narni y sus propios descubrimientos sobre la inmortalidad. Encuentra junto al esqueleto que tanto pavor le provocó de niño, las cartas de Dastym que le abren la puerta a la inmortalidad. Crea una pequeña corte de amigos intelectuales, pero una especie de hastío le lleva a partir hacia las campañas de Picardía, en la guerra entre franceses y españoles. Su participación no es precisamente gloriosa. Tras su vuelta decide realizar una gran obra que simbolice la familia Orsini, y es así como llegan a Bomarzo los hermanos Zanobbi y la ocasión para concebir su gran obra, el Sacro Bosco. La muerte de Julia, las obras

del bosque, su encuentro con el diablo, su segundo matrimonio, van llenando los años siguientes.

La última parte está formada por el último capítulo (*Mi Lepanto*) y está narrado con la voz de la experiencia. Se une a la campaña de Lepanto junto con su hijo Horacio y su sobrino Nicolás y participa desde la benevolencia que le dan las canas y la seguridad de una herida provocada en una reyerta de la que fue salvado por el mismo Miguel de Cervantes. A nivel personal dos hechos son relevantes, la muerte de su hijo Horacio en el último momento de la batalla, y conocer a Samuel un judío que puede descifrar las cartas de Dastyn. En Las últimas páginas, organiza la toma del bebedizo como una ceremonia pagana, en la Boca del Infierno, para darse cuenta en el último instante que ha sido envenenado por su sobrino Nicolás.

El último párrafo da sentido a toda la narración al sentirse encarnado cuatro siglos más tarde en el cuerpo de un escritor argentino que visita Bomarzo y que escribirá sus memorias.

Pero aunque esta es a grandes rasgos la biografía de Pier Francesco Orsini que Manuel Mujica Lainez narra, *Bomarzo* es mucho más. Es un retrato del ambiente renacentista italiano, de su historia, de los conflictos acaecidos en ese periodo de tiempo, de las causas y las consecuencias que esos hechos tuvieron, de un tipo de filosofía explicada y justificada desde una perspectiva del siglo XX. Para entender la novela en todas sus dimensiones hay que profundizar en todos los aspectos que justifican en realidad al personaje literario que el autor argentino ha creado.

“si può affermare che il narratore di Bomarzo, vale a dire Mujica lainez /Vicino Orsini si mantiene quasi sempre nei limiti della credibilità e che questa credibilità viene meno nei momenti in cui Mujica Lainez si dimentica della fizione che ha escogitato e quindi travalica vicino Orsini.”²⁵⁸

²⁵⁸ DE TOMASSO, Vincenzo. 1987. *Bomarzo: Mujica Lainez fra dato documentale e fantasia*. Pisa: Pacini, pp. 98.

3.2. La Historia en “Bomarzo”

M^a Amparo Ibáñez Moto afirma que *“La vida de Pier Francesco Orsini, traslaticiamamente asumida por el autor, queda tan estigmatizada por los rasgos inherentes a su época, que la trama argumental, los hechos estrictamente protagonizados por el personaje, se adaptan, minimizan o se urden, de acuerdo con su entorno histórico-cultural, sobrepasando en este sentido los límites biográficos, enmascarando “su realidad” fidedignamente documentada, bajo su segunda realidad, la literaria, y por ello el nuevo duque de Orsini, el de Mujica Lainez, recurre e invoca pertinaz a su época para justificar en ella todos y cada uno de los actos de su personalidad”*²⁵⁹. Y por ello es necesario desentrañar los aspectos históricos y culturales para entender el alcance de la novela, y de su protagonista. Italia, la Italia del siglo XVI, su historia, su cultura, es, en realidad, un personaje más de la historia, hasta el punto de que Mujica Lainez hace una reinterpretación de la misma a través de un ser imperecedero que con la perspectiva de cuatro siglos da una visión completa del hombre renacentista.

*“El novelista al allegar datos, no solo recurre al documento que lo justifica, sino que también echa mano de hallazgos peregrinos, no por raros o fabulosos menos ciertos, que enriquecen la visión que quiere presentarnos.”*²⁶⁰

Los datos históricos son parte relevante de la trama porque demuestran al lector la veracidad de su hipótesis argumentativa, la inmortalidad a través de la “reencarnación” del duque.

La voz de un autor implícito en la obra, identificado con la de un narrador protagonista da, coherencia a la HISTORIA, a los datos objetivos, para transformarlos en el sustento de la biografía del protagonista. El personaje es el historiador más fiable pues protagoniza los hechos, y su subjetivismo en la historia se ratifica por el narrador,

²⁵⁹ IBÁÑEZ MOLTÓ, María Amparo. 1984. *Una lectura de Bomarzo, con una carta inédita de Manuel Mujica Lainez*. Valencia: Anteo. pp. 11.

²⁶⁰ MUJICA LAINEZ, Manuel. 1982. *Páginas de Manuel Mujica Lainez, seleccionadas por el autor*. Estudio preliminar de Óscar Hermes Villordo. Barcelona: Gedisa, pp. 14.

que, con cuatro siglos de historia a sus espaldas, puede relativizar, comparar e introducir las aportaciones de otros historiadores, las lecturas de otros literatos y la experiencia de haber participado en otro momento de la historia, la del siglo XX. Así, el lector, a veces implícito, se ve forzado a ser cómplice, porque, también él, conoce los entresijos generales de esa Historia que le es narrada.

Analizar los datos históricos de la novela y contrastarlos con sus fuentes para cerciorarse de si son o no verdaderos equivaldría a rescribir de nuevo la obra y ese no es el objetivo de esta tesis, y, sin lugar a dudas, no ha sido la intención de Mujica Lainez hacer una obra histórica. Sin embargo, sí es posible escudriñar en aquellos datos más relevantes porque en ellos está la base de la estructura de la novela. La acción lineal, sin apenas saltos temporales, no es tan sencilla como aparentemente se presenta. La Historia, como parte del tema, marca el planteamiento, el nudo y el desenlace de la misma. La vida del protagonista se convierte en una alegoría de la evolución de las etapas históricas, desde la Edad Media con sus relatos de caballería, vista con los ojos “inocentes” del niño, pasando por la edad adulta, que corresponde al Renacimiento, al despertar al mundo, al antropocentrismo exacerbado, para llegar al desencanto del primer barroco, el declive y la vejez del personaje. Afirma Eugenio Guasta que la mirada del autor argentino sobre la Historia es diferente a la que tendría un europeo preocupado por las contingencias histórico-sociales, económicas, políticas y culturales del presente e inmune al prestigio retórico del pasado.

“Bomarzo, la historia de Pier Francesco Orsini, tal como está escrita en estas memorias fabulosas del señor de Bomarzo, no la hubiera escrito, no la escribiría un europeo. Sólo pudo escribirlas un “bárbaro” refinado al que no bautizaron en Santa María de Trespontina, que nunca jugó en los sombríos patios de los caserones romanos, bajo la alta luz embellecedora.”²⁶¹

Mujica Lainez introduce en la novela fragmentos que podrían estar al margen de la historia, con el “glamour” del que se sabe conocedor de un prestigio que comparte

²⁶¹ GUASTA. Eugenio. 1986. “Bomarzo”. *Sur*, nº 358-359 (enero-diciembre). pp. 51.

con su protagonista. Fragmentos que resultan coherentes en el momento que el narrador, el protagonista, y, al final de la obra, el autor, se identifican como uno solo. Son pasajes que se pueden localizar fácilmente en un contexto histórico y su función primordial, es observar cómo los datos externos al protagonista, marcan su forma de ser y de actuar.

“El manejo que hace Mujica Lainez de la fuentes históricas es siempre parecido; se ocupa del rescate de hechos que tiene importancia pero no resultan decisivos; de personajes atrayentes por su trayectoria, en especial por su particular habilidad en el manejo del poder, aunque sin detenerse en ahondar demasiado en ellos; de la minucia de costumbres, de instituciones y de lugares para revivirlos con notoria intensidad. Siempre, el conjunto de los elementos está dotado de un sentido y apunta a suscitar en el lector reflexiones abarcadoras.”²⁶²

Estos fragmentos históricos son utilizados para ambientar la novela en el Renacimiento Italiano del siglo XVI, y la Historia se mezcla con el discurso en una única unidad que da validez al texto. El lector debe creer que esos datos son verdaderos, ya que la particular visión del duque exige que lo sean, y al lector no le tiene que resultar difícil confrontarlos con fuentes históricas. Como ha afirmado M^a Carmen Tacconi de Gómez, el autor elige hechos muy importantes de la historia del siglo XVI, el “Sacco de Roma”, la coronación de Carlos V, la batalla de Lepanto, junto con otros muchos pequeños detalles y personajes históricos retratados perfectamente por la historia a los que coloca justo al límite del abismo en el que se mueve Pier Francesco Orsini. La minuciosidad que demuestra Mujica Lainez al presentarlos se convierte en un recurso necesario del discurso. Su particular detallismo histórico es exigido por el argumento para avalar la teoría de la inmortalidad del personaje.

Pero además estos hechos históricos tienen otro cometido, y es el de convertir a un personaje literario en un personaje histórico. Cuando Mujica Lainez escribe *Bomarzo*

²⁶² TACCONI DE GÓMEZ, M^a del Carmen. 1998. “Historia, ficción y mito del discurso narrativo de Mujica Lainez”. *Boletín de la Academia Argentina de letras*, vol. 63. n° 247-248, pp. 180.

apenas se conoce nada del duque, y es el autor argentino quien poco a poco lo va convirtiendo en un personaje histórico, hasta el punto que, cuando muchos años más tarde vuelve a Bomarzo, descubre cómo la historia que cuenta el guía del Parco dei Mostri, es su versión y no la que historiadores posteriores habían descubierto.

3.2.1. Ecos de un mundo en movimiento

Los tres primeros capítulos de la novela, “*El horóscopo, Incertidumbres del amor y Aparición de la magia*”, corresponden a la niñez y adolescencia del personaje. En ellos se va formando como persona y pasa de ser el inocente niño al adolescente complicado que sabe aprovecharse de las circunstancias desde la sombra y el resentimiento. Los datos históricos que se narran en esta primera parte le llegan al protagonista como ecos de un mundo lejano que casi puede rozar con los dedos. No solo relata lo que le concierne, sino que da cuenta de todo lo que pueda ilustrar la época que le tocó vivir porque mantiene la teoría de que las circunstancias que le rodean forjan su personalidad, tanto en lo bueno como en lo malo (especialmente en los hechos más reprobables).

“*El horóscopo*”, capítulo primero, como en las grandes obras épicas, constituye la génesis del héroe. El protagonista se mueve entre la realidad y la gloria de sus ancestros. Pier Francesco Orsini siente en estos primeros años de su vida el orgullo de pertenecer a una gran estirpe, a pesar del temor que le provocan las vejaciones de los hombres de la familia.

Los muros de Bomarzo lo protegen de mundo. La vergüenza de su padre por su malformación provoca que se vea recluido dentro del castillo, pero también es el lugar propicio para que su imaginación se llene de los ecos de las glorias pasadas de la familia. Se forma al margen el mundo, en la habitación de su abuela, único ser que lo ama profundamente y que lo protege de la furia de sus hermanos y de su padre. A través de los relatos de Diana Orsini llegan al interior del palazzo los ecos del mundo exterior.

Su abuela, es descrita en varias ocasiones como la mujer mejor informada de toda Italia, gracias a una activa correspondencia con las principales familias italianas.

La Historia resuena en estas primeras páginas como el rumor lejano de guerras y hechos heroicos. Es una etapa de aprendizaje en la que Vicino debe valorar su pasado, reconocer el mundo que le rodea, huir de su propio físico y de las injurias que le propinan los hombres de su familia, profundizar en una maraña de sentimientos que serán el germen de sus actos futuros. No hay tiempo para la Historia, aún no pertenece a ella, y sin embargo esta se cuela una y otra vez hasta el punto que el lector puede dudar al principio si es leyenda lo que el narrador presenta, para cerciorarse después de que en realidad todo es cierto, y si lo es el contexto también lo será el personaje.

Sabemos que el primer dato histórico que aparece es falso, su fecha de nacimiento, “*el 6 de marzo de 1512, día en que nací a las dos de la mañana*”, así como es también falso el último, la fecha de la muerte, “*Murió esa noche de mayo de 1572*”. Siendo que el Pier Francesco Orsini histórico nace el 4 de julio de 1523 y muere en 1583, Mujica Lainez traslada la escena de los acontecimientos once años. Estas fechas se conocieron después de la publicación de la novela, por lo que no se puede considerar un error histórico, y gracias a ello el duque de Bomarzo tiene la edad adecuada para vivir en primera persona los acontecimientos más relevantes de la historia italiana del XVI, enriqueciendo el relato con personajes, con los que de otra manera no habría podido intimar y que marcan la personalidad de nuestro protagonista.

Y, aunque la primera información es falsa, si existe una base histórica al incorporar a Sandro Benedetto como artífice del horóscopo.

“Sandro Benedetto, físico y astrólogo de mi pariente el ilustre Nicolás Orsini, condottiero a quien, después de su muerte compararon con los héroes de la

*Ilíada, trazó mi horóscopo el 6 de marzo de 1512, día en que nací a las dos de la mañana, en Roma.*²⁶³

El recurrir a astrólogos en el Renacimiento era bastante habitual, pero Mujica Lainez no solo se centra en la obviedad, sino que, ya en la primera línea del discurso, añade un dato que se puede contrastar históricamente en *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckhardt, obra que el autor consulta frecuentemente.

*“Nicolo Orsini-Pitigliano pidió al físico y astrólogo Alessandro Benedetto que le indicara la hora astrológica favorable para terminar su contrato mercenario con Venecia (en 1495).*²⁶⁴

Partiendo de 1512 como punto de inflexión, el narrador-protagonista proporciona datos que sitúan la historia incluso a lo largo de la Edad Media.

El primer capítulo describe con hechos de batallas y hazañas propias de los libros de caballería, un mundo medieval a punto de desaparecer, como se irá comprobando en la edad adulta del personaje. Toulouse-Lautrec, su padre Gian Corrado Orsini, su abuelo Franciotto Orsini, los Orsini, los Colonna, todas las familias nobles italianas de finales de la Edad Media desde los Sforza, a los Gonzaga, llenan la imaginación del niño con la historia de sus antepasados que su abuela Diana Orsini le narra en sus habitaciones al abrigo de las intrigas de sus dos hermanos. Son estas contiendas las que hacen de Pier Francesco el hombre entre dos mundos, el de los muros medievales de Bomarzo, y el encanto de los palacios renacentistas que desea asumir.

La contextualización de los años de su nacimiento, 1512, se centra en los grandes acontecimientos de ese momento en Italia. Solo hay que tener en cuenta la frase con la que inicia estos fragmentos, *Vine al mundo en tiempos de violencia*. Esos tiempos de violencia los plantea dentro y fuera de los territorios italianos para mostrar un mundo

²⁶³ Bomarzo, *cit.*, p. 21.

²⁶⁴ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 428.

en constante movimiento, donde las fronteras y los poderes pueden cambiar constantemente. Los datos, contrastados en la *Storia d'Italia* de Guicciardini dejan clara la veracidad de lo narrado, la maestría del papa Julio II para hacerse con todo el poder en la Iglesia tras conseguir la Paz Romana entre los Colonna y los Orsini, el regreso de los Médicis a Florencia...

*Mujica Lainez*²⁶⁵

“Ese año de 1512, el viejo **Julio II**, el papa terrible, infatigable, que a pesar del mal gálico y la gota que lo retorcián, arrastraba a cardenales, a príncipes y a jefes en cabalgatas furiosas, y que vivía entre soldados, mugrienta de sangre y lodo la piel de carnero que llevaba sobre la coraza, cambió las armas de la guerra por las de la astucia y fingió estar muerto, con un ardid de zorro que pasa de la rigidez al mordisco, para atraer a la trampa de Roma a los prelados hostiles que, obedeciendo a la política extranjera, se habían reunido en concilio, en Pisa. (...)Después de un largo interregno republicano, **los Médicis volvieron a Florencia**, también ese año, con sus dos futuros papas y sus dos duques anodinos y apuestos.”

*Guicciardini*²⁶⁶

“**Ma il pontefice, il quale sentiva altrimenti, divenuti per la nuova confederazione gli spiriti suoi maggiori e piú ardenti, subito che passò il termine prefisso nel monitorio fatto prima a' cardinali autori del concilio, convocato con solennità grande il concistorio publico, (...)** avendo nell'animo che innanzi a ogni altra cosa si movesse la guerra contro a' fiorentini, per indurre a' voti de' confederati quella republica, **rimettendo al governo la famiglia de' Medici, né meno per saziare l'odio smisurato conceputo contro a Piero Soderini gonfaloniere, come se dalla autorità sua fusse proceduto che i fiorentini non si fussino mai voluti separare dal re di Francia e che dipoi avessino consentito che in Pisa si celebrasse il concilio.**”

Además de la alusión a la subida al trono de Selim I, como guiño para las intrigas en Europa y para las guerras contra el turco que tanto juego dan a lo largo del relato, se centra el autor en este primer momento en las guerras internas italianas en las

²⁶⁵ Bomarzo, cit., p. 24.

²⁶⁶ GUICCIARDINI, Francesco. 1971. *Storia d'Italia*. Torino: Einaudi. Libro 10, cap. 6, pp. 933.

que la figura de los condotieros es fundamental. En los dos primeros capítulos todo lo acaecido en el exterior de Bomarzo se refieren a las batallas de su padre y su abuelo. Y si explica claramente el acuerdo entre los Colonna y los Orsini, (gibelinos y güelfos) dos familias enfrentadas en la Roma de finales de la Edad Media, para recordar los sucesos recientes de su familia, también lo hace para conseguir dar al texto el ambiente bélico en que se mueve la vida italiana de principios del XVI. Las referencias al pasado están presentes en las glorias de los miembros de su familia, Napoleón Orsini, Gian Giordano Orsini, las glorias presentes están en relación con la figura de su padre unido al noble francés más importante de la época, que tanto en Guicciardini, como en Segni destaca sobre los demás, el conde Toulouse- Lautrec.

*“Ma non potendo comportare **Fois** che quella fanteria spagnuola se ne andasse, quasi come vincitrice, salva nell'ordinanza sua, e conoscendo non essere perfetta la vittoria se questi come gli altri non si rompevano, andò furiosamente ad assaltargli con una squadra di cavalli, percotendo negli ultimi; da' quali attorniato e gittato da cavallo o, come alcuni dicono, essendogli caduto mentre combatteva il cavallo addosso, **ferito d'una lancia in uno fianco fu ammazzato**: e se, come si crede, è desiderabile il morire a chi è nel colmo della maggiore prosperità, morte certo felicissima, morendo acquistata già sí gloriosa vittoria. **Morí di età molto giovane, e con fama singolare per tutto il mondo**, avendo in manco di tre mesi, e prima quasi capitano che soldato, con incredibile celerità e ferocia ottenuto tante vittorie. **Rimase in terra appresso a lui con venti ferite Lautrech, quasi per morto**; che poi, condotto a Ferrara, per la diligente cura de' medici salvò la vita.”²⁶⁷*

Mujica Lainez le dedica mucho espacio a este personaje histórico, la desgracia de su muerte se convierte en la desgracia de la familia.

*“El más insigne de los antepasados del pobre **Toulouse-Lautrec** (quien heredó, si no su porte, su despectiva audacia señorial), **Odet de Foix**, vizconde*

²⁶⁷ Ibid. Libro X, cap. 13, pp. 999.

*de Lautrec, en cuyas filas se batió mi padre, fue herido peligrosamente en Ravena, ese año.*²⁶⁸

Las desgracias de una están unidas a la derrota del otro.

*“En Roma habían elegido papa a Adrián VI, esfumando las perspectivas de su suegro Franciotto, en las cuales cifraba suntuosas ilusiones, y eso había contribuido a exasperarlo sin duda. Era aquél un año nefasto para nosotros. Los suizos impagos se habían amotinado contra su ilustre amigo Lautrec y habían sufrido una derrota, a sus órdenes, en La Bicoque. El mundo se confabulaba frente al señor de Bomarzo.*²⁶⁹

Las aspiraciones políticas y militares de su familia están relacionadas con el francés, pero si las intrigas no desmerecen el valor en el campo de batalla, Vicino Orsini utiliza a Toulouse-Lautrec con una finalidad bien distinta. Resalta de él su amistad con su padre, su gallardía, su porte, su valentía. Eleva a los dos guerreros a la condición de semidioses, de estatuas heroicas, y, sin embargo, lo que les une, son los dos descendientes deformes, el protagonista en el caso de Gian Corrado, el pintor del XIX, Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa en el otro, que eclipsará con sus cuadros las batallas de su antepasado. Es la pequeña venganza del protagonista, condecorado cuatro siglos más tarde del destino de los que con él convivieron.

“Ya que menciono nuevamente a Odet de Foix, vizconde de Lautrec, señalaré un hecho, a mi juicio, interesante. Sin duda Lautrec y mi padre, que eran íntimos, habrán discutido mi caso alguna vez. El vizconde me había visto en nuestro palacio, en Roma, por casualidad, sin que Gian Corrado Orsini acertara ocultarme. Mi padre se habrá lamentado, con aspereza confidencial, de la fatalidad aciaga que le había impuesto un hijo como yo. Solía hacerlo. Y el bravo, audaz y vanidoso Lautrec, cuyas condiciones de guerrero destaca Brantôme, contraponiéndolas a sus incapacidades de gobernante, lo habrá consolado a su manera, empleando una franca rudeza militar. Ambos se

²⁶⁸ Bomarzo, cit., p. 24.

²⁶⁹ Ibid. p. 62.

*consideraban, en su máscula potencia, como dos semidioses, como dos vivientes estatuas heroicas, paradigmas de sus respectivas estirpes. Y lo irónico de la cuestión es que el nombre glorioso del vizconde de Lautrec, gobernador del Milanesado y de Guyena, teniente general de Francisco I en Italia y hermano de Mme. de Chateaubriand, una de las bellas favoritas del rey, fue eclipsado, en el correr de los siglos, por el nombre de su descendiente Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa, un enano pintor que frecuentaba malos ambientes y que fue mucho más deforme que yo.*²⁷⁰

Los tambores de guerra han sonado en las campañas de su padre, en Brescia, en Friul, en Florencia, en Puglia, recorriendo 50 años de contiendas en toda Italia, y que como veremos más adelante al analizar la biografía de Duque, se corresponden con datos verídicos.

*“Ya he dicho que Nicolás Orsini, conde de Pitigliano, secundó alternativamente a aragoneses y venecianos en filas opuestas. Mi padre, Gian Corrado, tuvo contactos con Brescia y con el Friul; se halló junto a los Médicis, en 1478, en momentos de la conjuración de los Pazzi, siguió a Bartolomé d’Alviano, cuando auxilió a Pisa; participó de la derrota infligida por Bentivoglio; custodió a Monopoli, en Puglia, en 1528, al lado de Lautrec, por encargo de Venecia. Fue valiente y astuto. Supo hacer sus contratos. Iba de acá para allá, con sus hombres espejeantes de sudor y de acero, negros escarabajos heroicos, por los caminos de Italia, dejando las vías imperiales para tomar senderos tortuosos que lo conducían, súbita e inesperadamente, frente a las poblaciones asediadas.”*²⁷¹

También las hazañas de su abuelo resuenan en la lejanía, y en un recorrido rápido, sacado seguramente de Guicciardini, Mujica Lainez repasa de nuevo los acontecimientos más importantes del momento. Grandes momentos y grandes intrigas.

²⁷⁰ Ibid. p. 62.

²⁷¹ Ibid. p. 32.

“Franciotto Orsini había sido condottiero, como la mayoría de mis antepasados. (...) En 1497 y en 1503, César Borgia lo había capturado y luego le había devuelto la libertad; en 1511 había firmado la Pax Romana con los Colonna; en 1513 peleó contra Bentivoglio. Viudo en dos oportunidades, terminó dejando la coraza por la púrpura, que su primo León X le otorgó en 1515. Desde entonces, soñó con ser papa.

(...) Casi obtuvo la tiara en 1522 cuando, imprevistamente, eligieron a Adrián VI; (...) y luego para favorecer a un Médicis ilegítimo, a un bastardo de ese Julián de Médicis al que mi padre casi había salvado de la muerte, cuando la conspiración de los Pazzi!”²⁷²

Es este primer capítulo recio como los muros de Bomarzo, donde los ecos de las batallas lejanas son el testimonio de un mundo medieval que Pier Francesco Orsini no puede protagonizar por su deformidad, por ser un mundo anclado en el pasado, se identifica con la niñez. A pesar de lo fidedigno de las fuentes se mueve más en la leyenda que en la realidad, pues como todo lo medieval suena a lejano.

La etapa de formación del protagonista se realiza en Florencia, al amparo de los Médicis. Por primera vez se siente respetado y su percepción del mundo es síntoma del Renacimiento. Aunque el Renacimiento italiano está casi en su última etapa, el lector descubre en estas páginas lo que realmente debió ser el despertar del hombre renacentista al adentrarse con el niño educado en los sueños medievales en un mundo de los sentidos, donde la gloria estaba tanto en las armas como en las artes y la ciencia.

En el segundo capítulo *“Incertidumbres del amor”*, Vicino Orsini se abre a nuevas experiencias. El prestigio que Florencia tenía en el siglo XVI actuaba como reclamo para que muchos de los nobles italianos de la época enviaran a sus hijos a la ciudad del Arno para ser educados. El mismo Franciotto Orsini, abuelo materno de Vicino, se había educado junto con los hijos de Lorenzo el Magnífico, su padre Gian Corrado en su estancia en la ciudad se había emocionado viendo colocar el David de

²⁷² Ibid. p. 41-42.

Miguel Ángel en la plaza de la Señoría. Al haber adelantado once años la vida de Pier Francesco Orsini este puede coincidir con los bastardos de los Médicis, cuna de las grandes polémicas que salpicaron la vida política de la Italia de este siglo.

Vicino Orsini llega a Florencia en 1524, cuando tenía, según Mujica Lainez, 12 años. Al entrar en el cortile del Palazzo de los Médicis en Via Larga, descubre a los personajes que serán sus compañeros durante tres años. Como en una estampa bucólica Mujica Lainez los describe de forma que esta imagen perdura durante toda la historia.

“Hipólito tenía quince años. Era hermoso, viril. Su tío Clemente VII lo había enviado a Florencia poco antes, como capo de la ciudad, pero lo titulaban alteza serenísima, y lo apodaban, como a su abuelo, “Magnífico” (...) A su lado, menor pues sólo contaba trece años, hallábase Alejandro, venido de Nápoles. Era oscuro de tez, de pelo negro y gruesos labios. (...) Junto a Alejandro reía un niño que pertenecía en cambio a la rama legítima de los Médicis. Lorenzino, aquel que lo asesinó más tarde (a Alejandro) y que en este tiempo andaba por los nueve años y era frágil y maleable y amigo de las bufonerías. (...) Era el preferido de Clarice de Médicis, señora mucho mayor que los restantes, pues había cumplido treinta años. (...) apoyados los dedos sutiles en los hombros de dos niñas: Catalina de Médicis, la que fue reina de Francia (...) y Adriana dalla Roza, (...) Y cerraban el tema central de la composición, algo atrás, la nota púrpura del cardenal Silvio Passerini, (...) y su protegido Giorgio Vasari, Giorgino, el pintor, que conocía a Virgilio de memoria.”²⁷³

Las edades de estos personajes no son correctas. Alejandro tenía, en 1524, catorce años, Hipólito trece, Lorenzino diez. Sin embargo a Clarice de Médicis, y a Catalina de Médicis y a Giorgio Vasari, lo mismo que después hará con Pierus Valeriano si le da una edad correcta. Estos personajes, así como el Cardenal Silvio Passerini, tienen una función de encuadre de la situación, y sitúan cronológicamente el trío formado por Alejandro, Hipólito y Lorenzino. Un marco que se ve enriquecido con

²⁷³ Ibid. p. 121-122.

la figura de Giorgio Vasari, el cronista de las vidas de los más famosos escultores y pintores del siglo, del que se deduce que en 1524 tiene 13 años, (*era apenas un año mayor que yo*)²⁷⁴, pero que históricamente no acompañará a Florencia al cardenal Passerini hasta 1528. Mujica Lainez hace coincidir al futuro duque con ellos el periodo en el que gobernaron Florencia siendo adolescentes de la mano del cardenal Silvio Passerini. En esta etapa de aprendizaje con las resonancias de los mitos medievales y la puerta entreabierto a una nueva forma de pensar el contacto del adolescente con otros jóvenes más o menos de su edad es clave.

Las edades de Clarice de Médicis y de Catalina de Médicis marcan los extremos de la familia Médicis, acotando en un paréntesis las intrigas que el autor argentino escoge para autenticar su relato. Curiosamente, introduce en esta descripción a Adriana dalla Roza, personaje real, pero que no coincidió con el resto. Mujica Lainez decide introducirla junto a la familia medicea para que los versos, que el auténtico Vicino Orsini dedicó a la cortesana que amaba, sean el reflejo de un primer amor, aun no corrompido por el duque adulto.

El último personaje histórico que sirve para delimitar estos años (aunque no aparezca en el cuadro inicial) es Pierus Valerianus, profesor de los Médicis que “*Había nacido en Belluno, cuarenta y siete años atrás*”, ajustándose a la edad que tenía en 1524. Sin embargo, de toda su obra sólo destaca *Contaremus sive de litteratorum infelicitate*, publicada póstumamente en 1620 donde sostiene la tesis de la infelicidad de los hombres de letras, haciendo un guiño al lector sobre la vida de nuestro protagonista que anhelaba sobre todo ser reconocido, entre otras cosas como un hombre de letras.

Los presentes en el cortile de Via Larga representan el mosaico de la historia de Florencia en las primeras décadas del siglo XVI. Clemente VII, hijo bastardo de Juliano (hermano menor de Lorenzo el Magnífico) había sido nombrado papa en 1523. Como cabeza de la familia Médicis confió Florencia a los cardenales que la administraron en

²⁷⁴ Ibid. p. 182.

nombre de dos bastardos Hipólito y Alejandro, cuyas disputas y enfrentamientos se relatan pormenorizadamente en la novela.

En su primera noche en el palacio de vía Larga el joven Orsini recorre los pasillos y estancias de la mano de Clarice de Médicis como excusa para hacer un repaso de la grandeza de la familia de banqueros, deteniéndose, como no podía ser de otro modo, en la figura de Lorenzo el Magnífico, sus riquezas, el esplendor de su corte. En un paseo que va desde lo histórico hasta lo turístico, puesto que Clarice para complacer al joven no duda en hacer de cicerone como si estuviese en un museo del siglo XX, evoca el esplendor del palacio antes del saqueo de 1494 cuando los Médicis tuvieron que huir de Florencia expulsados por Savonarola.

“Los aposentos del Magnífico relampagueaban. Estaban allí los tapices de Flandes y los seis cuadros de Uccello, con la batalla, y los camafeos y los infinitos cristales de su colección, las sardónicas, las calcedonias, las amatistas, el relicario de rubíes y de perlas, los libros con miniaturas.”²⁷⁵

Hace incluso referencias al Diamante Florentino en la boda de Clarice Orsini con Lorenzo el Magnífico, a pesar de que no está documentada la posesión de la gema en la familia Médicis hasta la época de Fernando de Médicis casi cien años más tarde, aunque la leyenda sí lo sitúa en manos de la familia mucho antes.

En su afán de aproximarse al niño Clarice Médicis hace un recorrido por la genealogía reciente de las dos familias, especialmente en los matrimonios de Lorenzo el Magnífico con Clarice Orsini y de Pedro II con Alfonsina Orsini, padres y abuelos de Clarice. Las dos familias representan lo medieval frente a lo renacentista, siendo esta la primera referencia a esta cuestión en la novela y que resulta imprescindible para entender al personaje. Si Clarice afirma, *“Mi abuela, tu tía Clarice Orsini, era severa. No entendía de paganismos. (...) Tengo más sangre de Orsini que de Médicis, pero siento como una Médicis. Me gustan el rigor, el orden, cierta aspereza —y eso es de*

²⁷⁵ Ibid. p. 131.

Orsini—, pero me gusta sobre todo la vida, el esplendor de la vida —y eso es de Médicis. (...) Pero la sangre de Orsini es nuestro lujo,”²⁷⁶ es porque esa es la concepción del niño. Él proviene de los gruesos muros de Bomarzo, con ecos de batallas y nobleza, pero se siente atraído por el brillo de una nueva mentalidad. Su origen legítimo e intachable será en realidad lo que le avala ante el mundo como el legítimo heredero, pese a sus circunstancias físicas.

A través del personaje de Clarice nos enteramos además de la rivalidad entre los Médicis, los bastardos contra los legítimos, siendo estos últimos desplazados a rumiar su situación en la oscuridad. Clarice prepara a Lorenzino para el crimen muchos años después, y en el origen está su odio por los “nipotes”. Ya desde el principio el autor ha dejado claro cuál es la situación real entre Hipólito y Alejandro.

“El palacio hervía de intrigas. Los bastardos se oponían a los legítimos. Y ni siquiera esas fracciones presentaban contornos muy claros, porque los bastardos no se llevaban bien: Hipólito entendía que él era el jefe del estado, el capo de la ciudad, ungido por el papa Clemente, mientras que Alejandro roía el freno, aguardando su ocasión, sin duda azuzado por el mismo Clemente VII, su presunto padre, y se encabritaba cada vez que llamaban a su primo “alteza.””²⁷⁷

Pero es en la descripción de Lorenzino, y su relación con Felipe Strozzi, donde se ve el alcance de los acontecimientos, no del presente, sino de los asesinatos futuros.

“Solía encerrarse con Felipe Strozzi, a oírle glosar temas de la historia florentina, y no hay duda de que ese escéptico diletante, ya inflamado, ya irónico, lo fue emponzoñando con su desprecio de las cosas divinas y humanas y con el desdén y la envidia de los usurpadores. Felipe era un hombre ambiguo, formado en la escuela de Maquiavelo.””²⁷⁸

²⁷⁶ Ibid. p. 132.

²⁷⁷ Ibid. p. 130.

²⁷⁸ Ibid. p. 205.

Sin embargo, tampoco quiere Mujica Lainez dejar pasar la oportunidad para dar a Clarice de Médicis un papel más relevante del que le ha proporcionado la historia. Será su marido, Felipe Strozzi, a quien la historia marca como el iniciador de las intrigas en el corazón del joven Lorenzo, pero el autor argentino da el protagonismo a un Médicis, a una mujer.

“Y entre tanto Clarice, que había casado con él cuando contaba quince años, tenía clavada en el pecho la obsesión del poder de los bastardos y de su propia flaqueza, y lentamente, amorosamente, sin que nadie lo presintiese, preparaba el ánimo de Lorenzino para el crimen. Pero eso, el crimen, aconteció catorce años después de lo que voy narrando, y cuando se produjo hacía mucho que Clarice había muerto. En la época de mi llegada a Florencia, Lorenzino de Médicis era todavía un niño. Todavía no era Lorenzaccio.”²⁷⁹

La figura de Felipe Strozzi pasa en la novela, y en la historia, como alguien que desde la sombra maquina los destinos de los otros. Es apenas un ligero apunte en la relación de los hechos, y sin embargo es descrito no sólo por sus actos en 1524, sino por lo que representa en el futuro, enemigo y amigo de Alejandro de Médicis, exaltando la libertad de los florentinos, aparece y desaparece de la escena como el gran manipulador que fue.

Los años pasados en Florencia son para Pier Francesco Orsini años de calma, de tranquilidad. Siente que pertenece a una familia, no es rechazado y en cierta medida se siente reconfortado. Paralelamente al mundo interior del personaje que despierta a nuevas sensaciones, la Historia vuelve a tomar protagonismo y no el lector se ve desligado de los acontecimientos que convulsionan el siglo. Son acontecimientos que llegan del exterior al Palazzo de Via Larga y que Vicino los presenta como en “petit comité”, al calor del fuego en las conversaciones con los demás.

²⁷⁹ Ibid. p. 133.

El periodo de tiempo que va desde 1524 hasta 1527 se muestra en comentarios de hechos puntuales: el presagio del fin del mundo, la muerte del caballero Bayardo (que da origen a la leyenda del «*chevalier sans peur et sans reproche*» y que simboliza los valores de la caballería francesa (*Sin peur y sin reproche, murió el caballero Bayardo*²⁸⁰), la derrota de los franceses en Pavía y el prendimiento de Francisco I. La muerte de Julia Farnese, la Bella, en 1524, por supuesto, es el suceso que más trascendencia tiene en la cotidianidad del palacio, pues se opone a la figura de la esposa que elegirá el futuro duque, Julia Farnese.

El mundo idílico en el que vive Vicino Orsini en Florencia, las cacerías, los paseos, su primer amor, roto por pequeñas humillaciones, se precipita por graves acontecimientos al margen del relato novelesco, el “Sacco de Roma” y la huida de los Médicis de Florencia. Todos ellos ejemplifican la historia de la Italia del siglo XVI, y son los primeros en los que directa o indirectamente participa Pier Francesco Orsini, puesto que hasta este momento la historia le había sido novelada. Del “Sacco de Roma” recibe, junto a los otros habitantes del Palazzo, las noticias que llegan de Roma. Del segundo, aunque en un plano secundario, comparte la precipitada huida de sus anfitriones.

Guicciardini, entre otros, describe los sucesos del saqueo de la ciudad. Los Colonna como iniciadores del conflicto, “*El emperador azuzó a los Colonna contra Clemente VII y lo obligó a encerrarse en Sant’Angelo, su ciudadela*²⁸¹”.

“Ma in questo mezzo i Colonnesei avevano occultamente indotto Napoleone Orsino, abate di Farfa, a pigliare l’armi in terra di Roma, come soldato di Cesare; la quale cosa dissimulando il pontefice, al quale ne era penetrata occultamente la notizia, e da chi prima aveva ricevuto danari, tiratolo con arte

²⁸⁰ Ibid. p. 149.

²⁸¹ Ibid. p. 217.

*a andare a incontrare Valdemonte, quando veniva di Francia, lo fece prendere appresso a Bracciano e metterlo prigionero in Castello Santangelo.*²⁸²

Mujica Lainez rescata las anécdotas más curiosas partiendo de los datos que puedan afectar al futuro duque y resaltando los que pudieran resultar más impactantes. *“El barrio de Borgo, en Roma, donde estaba nuestro palacio, fue entregado al saqueo. Robaron el guardarropa de Clemente de Médicis, una de sus tres tiaras, los cálices, las cruces, los paramentos de San Pedro; arrojaron por las ventanas del Vaticano lo que no podían acarrear”*²⁸³.

*“Perché Renzo da Ceri, al quale il pontefice aveva dato il carico principale della difesa di Roma, avendo per la brevità del tempo condotto pochi fanti utili ma molta turba imbelli e imperita, raccolta tumultuariamente dalle stalle de' cardinali e de' prelati e dalle botteghe degli artefici e delle osterie, e avendo fatto ripari al Borgo deboli, a giudizio di tutti, ma a giudizio suo sufficienti, confidava tanto nella difesa che né permettesse che si tagliassino i ponti del Tevere per salvare Roma, se pure il Borgo e Trastevere non si potessero difendere; anzi, giudicando essere superfluo il soccorso, presentita la venuta del conte Guido, gli fece il quarto dí di maggio scrivere dal vescovo di Verona in nome del pontefice che, per essere Roma provvista e fortificata a bastanza, vi mandasse solamente seicento o ottocento archibusieri, egli col resto delle genti andasse a unirsi con l'esercito della lega, col quale unito farebbe piú frutto che rinchiuso in Roma.”*²⁸⁴

Los hechos más relevantes y también los más generales, como es la huida de Clemente VII hacia Castel Sant'Angelo, (*“las tropas acamparon a las puertas de Roma y el papa tornó a pertrecharse en Sant'Angelo, con trece cardenales —entre los cuales se hallaba mi abuelo— y tres mil personas de toda índole que entorpecían las operaciones militares”*)²⁸⁵ se testimonia en diversas fuentes. En un manuscrito anónimo

²⁸² GUICCIARDINI, *ob. cit.*, Libro 18, cap.1, pp. 1733.

²⁸³ Bomarzo, *cit.*, p. 217.

²⁸⁴ GUICCIARDINI, *ob. cit.*, Libro 18, cap.1, pp 1765.

²⁸⁵ Bomarzo, *cit.*, p. 217.

de la Biblioteca Nacional de Madrid se indican los datos que Mujica Lainez proporciona.

“El papa, con hasta trece Cardenales y doscientos soldados que quedaron vivos y otras personas amigas e de su familia, en cantidad de mil e doscientas personas, que no hombres, pues no lo son, se retrajeron al castillo.”²⁸⁶

La elección de los sucesos no se centra en las cifras o en las estrategias de defensa y ataque al Castel Sant’Angelo, sino que se dirige la mirada hacia aquellos detalles que pueden llamar la atención, como en una buena crónica periodística. Así se pueden localizar referencias generales que avalan la agresividad de la batalla, *“El bárbaro Frundsberg avanzó con sus mesnadas teutonas, blandiendo una soga con la que juraba ahorcar al Vicario de Cristo,”²⁸⁷* y que aunque, como afirma Cadenas y Vicent no se ha podido demostrar, está dentro de la tradición de los hechos acontecidos en el “Sacco de Roma”.

“Se dice, pero no se ha podido documentar nunca, que Frundsberg durante el reclutamiento insinuó repetidas veces que eran tropas destinadas a doblegar el poder temporal de los papas, llegando, si era necesario, a ocupar para ello roma. Pero también se dice de Frundsberg que llevaba pendiente del cuello un cordón de oro, con el cual ahorcar al papa, necia y páfida mentira para empañar la fama e tan insigne capitán.”²⁸⁸

Las referencias más explícitas se refieren a las de aquellos que sí participaron directamente de los sucesos, y que además son parte fundamental en la novela. Es el caso del matrimonio Strozzi, del Cardenal Franciotto Orsini y por supuesto de Bevenuto Cellini.

²⁸⁶Esta anotación del Manuscrito está recogida en CADENAS Y VICENT, Vicente de. 1974. *El Saco de Roma de 1527 por el ejército de Carlos V*. Madrid: Instituto Salazar y Castro, pp. 334.

²⁸⁷ Bomarzo, *cit.*, p. 217.

²⁸⁸ CADENAS, *ob. cit.*, pp. 121.

La influencia de Felipe Strozzi y de Clarice, aunque en apariencia secundaria, es clave para entender el tiranicidio de Lorenzo de Médicis años más tarde. Ya hemos comentado cómo el personaje femenino pasa a un primer puesto en este relato por su carácter fuerte. Por lo tanto, Mujica Lainez rescata de los documentos las referencias a su figura. En este momento, es su intervención en el rescate de su esposo, “*Felipe Strozzi había sido uno de los rehenes pontificales, y Clarice viajó en su litera a Roma y logró salvarlo*”²⁸⁹.

De Bernardo Segni, extrae cómo Felipe Strozzi fue uno de los rehenes del papa y cómo su mujer lo rescató.

*“Ma seguila poscia la presa di Roma e la ritirata del papa in castel Sant' Angelo, non mancò in parte alcuna di favorire la parte della libertà, e di non tenere tutti i modi, perchè i Medici lasciassero il governo. Alla qual sua voglia occorre un opportuno rimedio infra tutti gli altri che aveva tentato, cioè Filippo Strozzi, il quale con madonna Clarice sua moglie partitosi di Roma per mare parecchi dì avanti al sacco, s' era condotto a Livorno e poi in Pisa. (...) del qual male s' era liberato per i soli preghi di madonna Clarice sua moglie.”*²⁹⁰

Para relatar lo que sucede dentro del castillo Mujica Lainez utiliza la autobiografía de Benvenuto Cellini como fuente principal, como hará en otras ocasiones. La personalidad fanfarrona y altanera con tendencia a la exageración del orfebre se ajusta perfectamente al tipo de crónica exaltada que debe llegar hasta Florencia, al relato que el cardenal Passerini transmite a los adolescentes. A través de la *Vita* de Cellini puede contrastar lo acaecido dentro de la fortaleza pontificia. De cómo el papa pretende salvar sus joyas, y cómo “*Cellini desmontó la tiara y las joyas del Santo Padre; las cosieron en sus vestiduras rituales y en el traje del Cavalierino, un*

²⁸⁹ Bomarzo, cit., p. 217.

²⁹⁰ SEGNI, Bernardo. 1830. *Storie fiorentine*. Livorno: dai torchj di Glauco Masi, Vol. I, pp.10-13.

*muchacho que había sido palafrenero de Felipe Strozzi, y Clemente VII no toleró que dañaran al artífice*²⁹¹.

*“Saltando innanzi un pezzo, diró come papa Clemente per salvare i Piegni con tutta la quantità delle gran gioje della Camera Apostólica, mi fece chiamare, e rinchiusesi egli col Cavalierino ed io in una stanza soli. Questo Cavalierino era già stato servitore della stalla di Filippo Strozzi ed era francese, persona nata vilissima; e per esser gran servitore di papa Clemente, lo aveva fatto ricchissimo, e se ne fidava come di sé stesso: in modo che il papa detto, il Cavaliere ed io rinchiusi nella detta stanza, mi messono innanzi i detti Regni con tutta quella gran quantità di gioje délla Camera Apostólica; e mi commesse, ch'io le dovessi sfasciare tutte dell'oro, in che ell'erano légate. Ed io così feci; dipoi le rinvolsi in poca carta ciascuna, e le cucimmo in certe falde addosso al papa e al detto Cavalierino. Dipoi mi dettono tutto l'oro, il quale era in circa a dugento libbre, e mi dissono, ch' io lo fondessi quanto piu segretamente io potevo.”*²⁹²

O cómo el abuelo de Vicino, el cardenal Franciotto Orsini pide la muerte del escultor por haber puesto en peligro el acuerdo con los invasores, y que justifica la introducción de este dato en la novela al marcar las suspicacias que levantaba la relación entre Cellini y el joven Vicino.

“Benvenuto Cellini (la noticia me alegró en medio de tantas tristezas) contribuyó a defender el bastión, como artillero. Fue entonces cuando hirió al príncipe de Orange, con un trozo de metralla, y mi abuelo, furioso, quiso mandarlo matar, pues entendía que con eso se malograban las perspectivas de pacificación. Se me ocurre que la ojeriza del cardenal Orsini contra el orfebre tuvo, entre otras raíces, la de su imperdonable actitud hacia mí. El cardenal no había olvidado el consejo familiar que se convocó en Bomarzo, después de mi

²⁹¹ Bomarzo, cit., p 218.

²⁹² CELLINI, Benvenuto. 1806-1811. *Vita di Benvenuto Cellini orfice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta, nella quale si leggono molte importanti notizie appartenenti alle arti ed alla storia del secolo XVI*. Milano: Dalla società tipografica de'Classici Italini, V.1, pp. 133-135.

breve encuentro con Benvenuto en la playa vecina de Cervéteri y que motivó mi absurdo destierro a Florencia."²⁹³

Relato que Cellini narra extensamente en su autobiografía:

"Velocissimamente andava il detto muletto; e costui parlava a quelli, delle trincee. Io stetti avvertito di far fuoco alla mia artiglieria innanzi che egli giugnesse, al mio diritto; così col buono juicio dato fuoco, giusto lo investii con uno di quei passatoi nel viso appunto: quel resto dette nel muletto, li quale cadde morto: nella trincea sentissi un grandissimo tumulto: detti fuoco all'altro pezzo, non senza loro gran danno. Questo si era il Principe d'Orangio, che per di dentro delle trincee fu portato a una certa osteria quivi vicina, dove corse in breve tutta la nobiltà dell' esercito. (...) Questo colpo fece tanto, gran male a' nemici, ch'egli fu per far abandonar la casa. Quel Cardinale Orsino detto mi voleva far impiccare o ammazzare in ogni modo; alla qual cosa il papa arditamente mi difese. Le gran parole che occorsono fra loro, sebbene io lo so, non facendo professione di scrivere istorie, non mi occorre dirle; attendero solo al fatto mio."²⁹⁴

Por último, los episodios concretos del saqueo se rastrean fácilmente en determinadas fuentes.

Manuscrito de la Biblioteca Nacional²⁹⁵

"Luego que los nuestros fueron señores sin ninguna contradicción, comenzó el sacco, sin reservar ningún género de persona, todas las iglesias y monasterios de frailes y monjas y San Pedro con el aposento del papa. En ninguna iglesia quedó cáliz, ni patena, ni cosa

Guicciardini²⁹⁶

"Furono saccheggiati i palazzi di tutti i cardinali (eziandio del cardinale Colonna che non era con l'esercito), eccetto quegli palazzi che, per salvare i mercatanti che vi erano rifuggiti con le robe loro e così le persone e le robe di molti altri, feciono grossissima

²⁹³ Bomarzo, *cit.*, p. 218.

²⁹⁴ CELLINI, *ob. cit.*, vol I, pp. 136-139.

²⁹⁵ Este texto del está reproducido en CADENAS, *ob. cit.*, pp. 334.

²⁹⁶ GUICCIARDINI, *ob. cit.*, Libro 18, cap. 8, pp. 1765.

de oro ni plata; las custodias con el Santísimo Sacramento y reliquias santas echaban por el suelo por llevar los guarnimientos; las vestimentas y otras ornamentos sin dejar ninguna cosa, todo robado sin ningún respeto: con tanto desacatamiento como si fueran turcos, por eso se puede considerar lo que se hizo en otras partes, cuando en los templos se tal obra. No quedó ninguna casa de amigo ni de enemigo que no fuese saqueada y robada con tanta aceleración como lo hicieran infieles.”

imposizione in denari: e alcuni di quegli che composeno con gli spagnuoli furono poi o saccheggiati dai tedeschi o si ebbero a ricomporre con loro. (...) Sentivansi i gridi e urla miserabili delle donne romane e delle monache, condotte a torme da' soldati per saziare la loro libidine: non potendo se non dirsi essere oscuri a' mortali i giudizi di Dio, che comportasse che la castità famosa delle donne romane cadesse per forza in tanta bruttezza e miseria. (...) Tutte le cose sacre, i sacramenti e le reliquie de' santi, delle quali erano piene tutte le chiese, spogliate de' loro ornamenti, erano gittate per terra; aggiugnendovi la barbarie tedesca infiniti vilipendi.”

Estos dos relatos tienen muchos puntos en común y se asemejan bastante a la descripción que hace el autor argentino.

“Los episodios subieron de tono, precipitándose. Roma fue conquistada en una hora y saqueada sin freno. Los soldados imperiales que habían atravesado Italia cubiertos de andrajos, andaban ahora por sus calles vestidos de plata y oro. Sus sombreros relampagueaban por las pedrerías, y sobre sus pechos velludos se balanceaban las sartas de perlas de las grandes damas y de las meretrices. Mi abuela perdió su collar célebre. Mujeres ataviadas con suntuosidad demente, y cortejos de servidores, seguían doquier a los rufianes, portando cuadros, esculturas, vasos preciosos y los espadones de sus amos, enhiestos como símbolos priápicos, que se entrelazaban de ajorcas y cintas. El hierro de la Santa Lanza fue atado a su pica por un lansquenete de Lutero y, en las tabernas, entre los copones del Santísimo, rebosantes de vino, el Velo de la Verónica pasó de mano en mano. Entre tanto, en Sant’Angelo, no callaban las letanías y el fragor de los estampidos. El aroma del incienso envolvía al castillo

*que se levantaba, sahumado, en el horror, como una sagrada colina, último refugio de la fe y el orden.*²⁹⁷

Incluyendo además la tradición de pérdida del velo de la Verónica y de la Lanza de Cristo entre las rapiñas del Sacco de 1527. Descripción que se parece bastante a la de algunas fuentes recogidas en la época.

*“Al mismo tiempo comenzaba a extenderse la información de que las reliquias importantes se habían conservado milagrosamente. Los primeros informes habían podido exagerar en la procesión exagerar en la precisión de los detalles sensacionales. En una carta de un “messer Urbano” dirigida a la duquesa de Urbino el 21 de mayo y copiada por Sanuto, se dice: “Las santas reliquias se dispersaron. La Santa Faz la robaron, pasó de mano en mano por todas las tabernas de roma, sin que nadie se indignara; un alemán colocó la punta de la lanza que hirió a Cristo en una pica y corrió con ella en ristre por el Borgo en son de burla.”*²⁹⁸

Mujica Lainez recoge lo más relevante desde la perspectiva de un hombre del XVI, y que es, sin duda alguna, los crímenes más atroces que un ejército podía cometer contra la Ciudad Sagrada. Tan terribles que incluso en los romances de la época aparecen como tal. (*Ilustración 6*)

El primer hecho histórico del que se puede decir que Pier Francesco Orsini participa es la huida de los Médicis de Florencia el 26 de abril de 1527. El texto sigue las indicaciones de Guicciardini y de Segni.

“il dí ventisei, nato nella piazza publica certo tumulto quasi a caso (...) E dette fomento non piccolo a questo tumulto o la imprudenza o la timidità di Silvio cardinale di Cortona; il quale avendo ordinato di andare insino fuori della città a incontrare il duca di Urbino per onorarlo, non mutò sentenza, ancora che, innanzi che si movesse, avesse inteso essere cominciato questo

²⁹⁷ Bomarzo, *cit.*, p. 217.

²⁹⁸ CHASTEL, André. 1986. *El Saco de Roma, 1527*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 117.

Romance del Sacco de Roma, por las tropas del condestable de Borbón.

Triste estaba el Padre Santo
lleno de angustia y pena
en Sant Ángel, su castillo,
de pechos sobre una almena,
la cabeza sin la tiara,
de sudor y polvo llena,
viendo a reina del mundo
en poder de gente ajena.
Los tan famosos romanos,
puestos so yugo y melena;
los cardenales atados,
los obispos en cadena;
las reliquias de los santos
sembradas por el arena;
el vestimento de Cristo,
el pié de la Madalena,
el prepucio y la Vera Cruz
hallada por santa Elena,
las iglesias violadas,
sin dejar cruz ni patena.
el clamor de las matronas
los siete montes atruena
viendo sus hijos vendidos,
sus hijas en mala estrena,
cónsules y senadores

de quejas hacen su cena,
por faltalles un Horacio,
como en tiempo de Prosená.
La gran soberbia de Roma
hora España la refrena:
por culpa del pastor
el ganado se condena.
Agora pagan los triunfos
de Venecia y Cartagena
pues la nave de Sant Pedro
quebrada lleva la entena,
el gobernalle quitado,
la aguja se desgobierna.
Gran agua coge la bomba,
menester tiene carena,
por la culpa del piloto
que la rige y la gobierna.
¡Oh Papa, que en los Clementes
tienes la silla suprema,
mira que tu potestad
es transitoria y terrena!
Tu mismo fuiste el cuchillo
para cortarte tu vena.
¡Oh fundador de los cielos,
dadnos paz, pues es tan buena!

tumulto: donde spargendosi per la città egli essere fuggito (...)Ma intratanto, entrati in Firenze il duca e il marchese con molti capitani e con loro il cardinale di Cortona e Ippolito de' Medici, e messi in arme mille cinquecento fanti, che per sospetto erano stati tenuti piú dí nella città, fatta testa insieme si indirizzorono verso la piazza; la quale, abbandonata subito dalla moltitudine, pervenne in potestà loro: benché, tirandosi sassi e archibusi da quegli che erano nel palagio, nessuno ardiva di fermarvisi, ma tenevano occupate le strade circostanti. Ma parendo al duca d'Urbino le genti che erano in Firenze non essere abbastanza a espugnare il palazzo e giudicando essere pericoloso, se non si espugnasse innanzi alla notte, che il popolo ripreso animo non tornasse di nuovo in su l'armi."²⁹⁹

Narra los hechos que vivió en el palacio utilizando, por primera vez, la primera persona. Aun no es protagonista, pero la primera persona del plural lo hace pasar inadvertido entre los habitantes del Palazzo de Via Larga.

“Se dijo que habían huido de la ciudad, pero no era cierto. Demasiado bien sabíamos, los que quedábamos en el palacio, que habían salido al campo a pedir la ayuda del duque de Urbino y del marqués de Saluzzo.

El 12 de mayo supimos, seis días después del pillaje de Roma, que el desenfreno bestial se había desatado en la Ciudad Eterna. El cardenal Passerini nos contó que se murmuraba que el emperador, al enterarse de los excesos de sus mesnadas incontenibles, había sido presa de amargura. Meses después nos enteramos de que la corte española vistió luto por los sacrilegios."³⁰⁰

En esta huida precipitada de la ciudad vuelve a cobrar importancia el personaje de Clarice de Médicis, cuyo alegato contra los bastardos perfila aun más ese retrato de mujer capaz de enfrentarse a la adversidad y que realza el valor la legitimidad justificando el crimen de Lorenzino.

²⁹⁹ GUICCIARDINI, *ob. cit.*, Libro 18, cap. 7, pp. 1759.

³⁰⁰ Bomarzo, *cit.*, p. 219.

“Y el 17 de ese mes Clarice de Médicis representó su gran escena teatral, la que probablemente ensayó durante años y había encendido de fulgor dramático sus ambiciones solitarias, aunque jamás imaginó que se produciría en circunstancias tan atroces. Entró en el palacio de la Señoría, donde Passerini esperaba como un criado las resoluciones del Consejo que repetía la palabra revolución. Hipólito, Alejandro y Catalina rodeaban al cardenal tembloroso, y la nieta del Magnífico increpó con irónica acritud a los bastardos, incapaces de proteger la herencia de los Médicis legítimos, olvidando que su padre había salido de Florencia en circunstancias aun más penosas para los descendientes del Pater Patriae.”³⁰¹

Segni relata las palabras que Clarice de Médicis increpa a los bastardos y aunque Mujica Lainez las omite, este alegato parece ser la culminación perfecta de la pose teatral que le adjudicó en su primera aparición, *“soberbiamente vestida, moviéndose en el olear del brocado esmeralda y azafrán que caía en rígidos pliegues”³⁰²*, y es el reflejo de las palabras del historiador.

*“Clarice è saria bene che costoro oramai si spacciassero, ed a te s'appartiene fare quanto in tal caso tu stimi che sia di mestiero. Alle quali parole ella, che era altrettanto prudente **quanto altiera e generosa d' animo**, con volto pieno di sdegno e con sembianti virili entrata in quella camera dove e' s' erano ritirati in consulta , ed alzata la voce di sorte che dall' altre stanze ancora si sentiva.”³⁰³*

El lector no escucha las palabras de la mujer, pero las puede imaginar ya que desde el principio la figura de Clarice se dirige hacia este momento. Aunque no se lee su alegato, este resuena en la mente del lector³⁰⁴.

³⁰¹ Bomarzo, *cit.*, p. 220.

³⁰² *Ibid.* p. 122.

³⁰³ SEGNI, *ob. cit.*, vol. I, pp. 16-19.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 16-19. Disse . *disdirebbe a me, che son donna, indugiar tanto a pigliare un partilo statovi offerto per lo più sicuro, se non per lo più onorevole, che in tali accidenti possa esser preso da voi. Bisognava prima, che in tali termini si fissino condotte le cose, governarsi co' cittadini di maniera , che ne' pericoli e nelle strettezze vostre vi si avessero a mantenere amici e in fede ; siccome ne' passati tempi si governarono gli antichi miei, che colla gentilezza*

La huida desordenada de Vicino Orsini, como la de los Médicis, representa el fin a una etapa. El protagonista ya no es un niño, sino un adolescente que ha perdido la ingenuidad, que ingresará en el mundo de los adultos de una forma precipitada a raíz de la muerte de su hermano mayor convirtiéndose, de repente, en el dueño de su propio destino.

En una Italia convulsionada por los acontecimientos de Roma, Bomarzo, en el capítulo tercero “*Aparición de la magia*”, de nuevo sirve de pantalla del mundo exterior.

Este es un capítulo de transición para la aparición de nuevos temas y personajes. La magia, la sexualidad, el poder, se perfilan en este momento. Pier Francesco Orsini se enfrenta a nuevas realidades, a nuevos crímenes, que le reportarán algo más que el placer o el remordimiento, como en el caso de Abul y Beppo.

En este capítulo los ecos de la situación italiana se cuelean también por los muros de Bomarzo, centrándose en las consecuencias de “Sacco de Roma” y en las batallas sostenidas por los condotieros en Italia, con la presencia de españoles y franceses repartiéndose los territorios italianos.

Las consecuencias del “Sacco de Roma” le llegan de forma directa a través de su abuelo Franciotto Orsini, quien después de haber compartido destino con Clemente VII en el Castel Sant’Angelo, relata, como un cronista del siglo XVIII, la huida de Roma del papa disfrazado de buhonero.

“Avvegnaché essendosi Egli messo un gran Cappellaccio in capo, e un Tabarro in dosso, e tirata sotto, e nascosta la Barba, mostrando con

e colla benevolenza più che col' asprezza e col timore si mantenevano fedeli gli animi de' cittadini fiorentini, e poi in molli loro avversi tempi gli ritrovarono costanti. Ma voi che col' Pusanze del viver vostro avete, ancora a chi noi sapesse, scoperto i vostri natali, e fatto chiaro a tutto il mondo che non siete del sangue de' Medici (e non pure di voi intendo, ma ancora di Clemente indegnamente papa, e degnamente prigionero) ch'è vi maravigliate voi, se sete oggi in questi travagli, nel quali avete tutta questa città tu contraria alla vostra grandezza? Vada ormai, per quanto a me s'aspetta, nella mai" ora la reputazione di questa famiglia. E voi uscitevi ormai di questa casa e di questa terra, le quali due cose ne per natura, nè per alcuna virtù vi si aspettano: e spacciatevi tosto di questo consiglio, perchè io voglio esser la prima che vi sia contro, nè vo' patire che lenghiate più questo grado.

quell'Abito ignobile d'essere uno de'Servitori del Maestro di Casa del papa, con panierini braccio, sportella, e sacchi vuoti in spalla, disse alle Guardie, che era mandato avanti a tutti così per tempo per preparare gl'allogiamenti per la strada, che si va a Viterbo."³⁰⁵

Hecho que sirve para relacionarlo con otro acontecimiento anterior, la huida de Cola di Rienzo de Roma doscientos años antes, en la época de las guerras entre los Orsini y los Colonna. La huida del papa, al igual que el resto de acontecimientos sigue estando perfectamente datada: la llegada del calor, y de la peste a Roma en el mes de agosto; el lento paso del tiempo, el frío de febrero que incide en la marcha de los españoles de Roma hacia Nápoles, el traslado del papa a Viterbo en junio, el regreso a Roma del papa en octubre, sus lágrimas al entrar en Roma, la alegría de los romanos al ver marchar las tropas españolas. Todo está documentado en las crónicas de la época³⁰⁶.

Para regresar al tiempo marcado por el palacio de Bomarzo, Vicino vuelve sobre su padre, las guerras que sostiene junto a Lautrec, y los franceses, la muerte de Lautrec³⁰⁷ por la peste quien, merece en la novela una reseña importante

"El francés debía marchar contra las posesiones de Carlos Quinto en el norte de Italia, en tanto que otro ejército, secundado por la flota de Génova, atacaba al reino de Nápoles. En agosto, Lautrec reconquistó el Milanesado para Francisco I, pero murió de la peste, y los restos de sus fuerzas, aniquilados por Antonio de Leiva, capitularon en Aversa."³⁰⁸

En pocas páginas los acontecimientos históricos se van haciendo más lejanos, en pos de los cotidianos, mucho más relevantes para Pier Francesco Orsini. La muerte de Girolamo, sus remordimientos y el encuentro con la magia dejan los

³⁰⁵ BONAPARTE, Jacopo. 1809. *Tableau historique des événemens survenus pendant le sac de Rome en 1527*. Paris: chez Gabriel Warée, pp. 242.

³⁰⁶ GUICCIARDINI, *ob. cit.*, lib 18, caps. 10, 11, 12.

³⁰⁷ *Ibid.* Libro 18, cap.11.

³⁰⁸ *Bomarzo, cit.*, p. 231.

acontecimientos históricos en un segundo plano. Solo al final del capítulo un nuevo acontecimiento marca la cronología de su vida. El sitio de Florencia trae como consecuencia, la muerte de su padre y la coronación de Pier Francesco Orsini como heredero de Bomarzo.

3.2.2. Participando de la Historia

En un corto espacio de tiempo, apenas unos meses, en los que pasa de sufrir la denigración más absoluta por sus hermanos y primos, a la muerte de Girolamo y posteriormente de su padre, Pier Francesco Orsini es proclamado duque en una ceremonia con tintes medievales. Comienza su etapa de madurez, que coincide con la plenitud del reinado de Carlos V. Si la ceremonia de investidura del duque da fin al capítulo tercero (fin de su formación), la coronación de Carlos V como emperador marca el inicio de su etapa como adulto.

Al igual que en los tres primeros capítulos, los datos históricos sirven de encuadre cronológico, pero ahora, el protagonista participa de esa historia, se integra en el ambiente, siempre con la sensación de ser un secundón, un personaje incluido en la escena a modo de *efecto invisible* cinematográfico³⁰⁹. Mujica Lainez inserta con sumo cuidado, a Vicino Orsini en las crónicas de la época sin que parezca que ha intercalado un personaje “anacrónico”. En ocasiones reconstruye las mismas crónicas haciéndolas suyas y los posibles desfases desaparecen en la magistral prosa del autor argentino.

Excepto en ocasiones puntuales ya no se detallan acontecimientos históricos al margen del discurso. A partir de ahora se centra la atención en tres hechos concretos de la vida del emperador que son claves también en la de Pier Francesco Orsini: la coronación en Bolonia en 1530, la campaña de Túnez y su recorrido por tierras italianas en 1536, las campañas en Picardía en 1553. Si exceptuamos el viaje a Venecia, necesario desde un punto de vista espiritual, corresponden con las salidas del

³⁰⁹ Escenas Forrest. Los escenarios cinematográficos en los que un personaje de ficción se relaciona con personajes reales sobreponiendo imágenes se ha utilizado en diversas películas sobre todo desde Forrest Gump.

protagonista de Bomarzo y su contacto directo con el mundo. En todas ellas no es el deseo de participar de ese mundo lo que le mueve, sino que Vicino Orsini se ve arrastrado por las circunstancias cuya importancia es tal que no puede sustraerse a ellas.

El capítulo cuarto, *Julia Farnese*, es el más importante de esta parte de la novela, pues la coronación de Carlos V en Bolonia en 1530 reúne a toda la nobleza italiana alrededor del emperador y en sólo unos días el narrador puede hacer balance de la sociedad italiana del momento.

Bolonia es el centro de celebraciones, pero la ciudad no está descrita como lo hiciera antes con Roma, ni se esboza levemente como Florencia, o se pinta según los maestros de la pintura del XVI como lo será después Venecia. Bolonia aparece seccionada como en los grabados de Hogenberg, como en los frescos de Pescaro o Ridolfi, como en las crónicas propagandísticas que se hicieron a raíz de los actos de la doble coronación, aunque Vicino Orsini asegura que los que participaron de ella no se dejaron embaucar por los oropeles.

“Aquel 24 de febrero de 1530 debió haber sido uno de los grandes días de la historia de Bolonia, y aunque lo fue del punto de vista de la crónica oficial, no lo fue plenamente para quienes lo vivimos y sobre todo para quienes no nos dejamos embaucar con oropeles. Faltaba, ya lo he dicho, un ingrediente que no se supe: el calor popular. Y luego, tal vez por dificultades que en Roma se hubieran salvado, se advertía, debajo de la hinchazón de la pompa, cierta ordinareiz municipal de los materiales, cierta precariedad de bambalina que se desarmará durante la noche, concluido el espectáculo, arrancando papeles y rompiendo cartones.”³¹⁰

Para describirlos sigue puntualmente las crónicas oficiales del emperador. El realismo se consigue al intercalar en la exposición de los fastos el descontento de la población que *no le perdonaban al jefe extranjero que se aprestaban a coronar el*

³¹⁰ Bomarzo, *cit.*, p. 331.

saqueo que había sufrido en Roma, o la destrucción que continuaba sufriendo Florencia³¹¹. Esa falta de encanto queda grabada en la figura del protagonista relegado a un segundo plano, por su nueva condición de noble y porque el anacronismo cronológico le impide participar directamente de los actos. Junto a las declaraciones grandiosas de los eventos se mezcla la mediocridad de la cotidianidad, dando ese punto humano del que los textos oficiales carecen.

El paralelismo entre la ficción de la novela y las fuentes que Mujica Lainez puede haber consultado es, en muchos casos, asombroso. Hasta los detalles más minios se pueden rastrear. El capítulo cuarto comienza con el bullicio de la ciudad convertida de repente en la Roma imperial.

“Uno de esos hormigueros se llamaba Bolonia y había en él una hormiga especial llamada el emperador. Sus infinitos súbditos acudían a rendirle homenaje, y sus cortejos se atravesaban constantemente, con briznas, con pendones. Llegaban de los extremos de Europa, rezumando rencor, desconfianza y avidez.”³¹²

Estas oleadas de nobles están atestiguadas en distintas fuentes. Leandro Alberti hace una descripción muy similar.

“Lo storico Leandro Alberti, con l’occhio del testimone, ricorda che a Bologna, nei giorni che precedono l’incoronazione di Carlo V, “...altro non si vedeva che arrivare principi, signori, prelati et cortegiani, et da ogni lato gli artificii in fretta lavorare tanto il giorno quanto la notte.”³¹³

Mujica Lainez retrasa la llegada de la familia Orsini a Bolonia al día 21 de febrero debido al intento de envenenamiento que sufre el joven duque. Esto provoca que el lector se vea inmerso de lleno en el gentío hasta el punto de sentirse atrapado entre la muchedumbre junto con la familia. De entre el gentío que asiste a los actos Pier

³¹¹ Ibid. p. 292.

³¹² Ibid. p. 291.

³¹³ SASSU, Giovanni. 2007. *Il ferro e l'oro: Carlo V a Bologna : 1529-30*. Bologna: Compositori, pp. 9.

Francesco Orsini, destaca a los nobles que asisten “*En Bolonia no cabía un alma más. Fuera del duque de Ferrara, que no acudió por diferencias con Clemente VII, y del de Mantua, que no se presentó por pleitos con el de Monferrato, habíanse reunido alrededor del palacio que albergaba desde hacía meses al Sumo Pontífice y a su Majestad, todos los grandes señores italianos señalando como lo hacen los cronistas solo las ausencias más representativas. Prudencio Sandoval hace la misma excepción*

“El Duque de Ferrara no vino a ella por las diferencias que traya con el papa sobre las ciudades de Modena y Rezo, y el de Mantua por no concurrir con el Marques de Monferrat, con el qual traya pleyto y contienda, y el Duque de Saboya por estar enfermo no se pudo hallar presente a la una ni a la otra, aunque como dixé avia venido y estava en la ciudad.”³¹⁴

Y de Sandoval extrae también detalles que le sirven para introducir nuevos personajes y nuevas situaciones. “*De la misma manera toda la plaza en torno y las ventanas della, en las quales **estavan infinitas Damas y Señoras de** la ciudad y de la comarca, que eran venidas a ver esta solemnidad”³¹⁵. Será así como Maerbale y Vicino ven por primera vez a Julia Farnese, entre *un grupo de damas, arracimado en un ventanal, desde la cual arrojaba flores a los paseantes*³¹⁶.*

Bolonia se transforma en la vieja ciudad universitaria de *intrincadas callejas que parecían prontas a reventar en la llanura en la capital del Orbe*³¹⁷. Para representar mejor la obra teatral que en ella se pone en escena, muestra el proscenio, donde *los tablados entorpecían las plazas, adornados con guirnaldas, con emblemas*. Aprovecha aquí el autor para dar un toque de color, al mezclar junto con la más estricta ornamentación renacentista y la “etiqueta” española de colores austeros, la majestuosidad de los venidos de América, en una clara referencia a su tierra.

³¹⁴ SANDOVAL, Prudencio de. 1614. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Pamplona: en casa de Bartholome Paris, mercader librero Libro XVIII, pp. 77.

³¹⁵ Ibid. Libro XVIII, p. 77.

³¹⁶ Bomarz, cit., p. 307.

³¹⁷ Ibid. p. 298.

“A los blasones conocidos, a las águilas, castillos, leones y lises que circundaba el collar del Toisón, sumábanse nuevas figuras de emplumados salvajes relucientes de pedrerías. Detrás del mundo viejo, rigurosamente clasificado con etiquetas de metales y colores de un orden estricto, por la sabiduría heráldica, acechaba otro mundo, misterioso y atroz, que brotaba de las selvas de América surcadas por enormes ríos a cuyas márgenes se elevaban los templos consagrados a los dioses crueles, y ese mundo de suntuosa barbarie era obligado artificialmente, monstruosamente, a participar de la fiesta cortesana que convocaba a los frágiles patricios europeos con los cuales nada tenía que ver y a los que tal vez era capaz de destruir con sus zarpas de oro.”³¹⁸

Pero tras esta nota que une esta novela europea con el resto de producción literaria de Mujica Lainez, vuelve a las crónicas centrándose de nuevo en detalles que son fácilmente reconocibles. Si en la novela aparece,

“Entre el palacio que albergaba a Clemente VII y a Carlos Quinto y la Iglesia de San Petronio, donde se realizaría la coronación, habían tendido un alto pasadizo abierto, por el cual los dignatarios irían, a la vista del pueblo y como actores que circulan en un proscenio, hasta el altar mayor. Y allí también se multiplicaban los ramos de laurel y de hiedra, en torno de los escudos papales e imperiales.”³¹⁹

en Sandoval, podemos encontrar una referencia casi similar.

“el passadizo que dixese averse hecho desde el Templo de S. Petronio a Palacio amanecio todo cubierto de ramos de laurel, y de yedra que no se parecía tabla del, y por una parte y otra puestos muchos escudos de armas del emperador y del papa.”³²⁰

La ceremonia es narrada por Mujica Lainez de manera selecta haciendo referencia a los acontecimientos desde la distancia. Pier Francesco Orsini participa de la

³¹⁸ Ibid. p. 299.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XVIII, pp. 77.

acción, el autor no puede dejarlo al margen como hizo en los primeros capítulos, cuyos escenarios se acercaban al lector a través de narraciones de otros personajes, de rumores o anécdotas que escuchaba el protagonista. Ahora Vicino Orsini es testigo y actor de la acción.

La representación teatral que está a punto de comenzar se divide en tres actos: la doble coronación, es decir, los actos más protocolarios, la participación del pueblo, protagonista del desfile en el exterior de la catedral y los actos en los que Vicino es nombrado caballero por el mismo Carlos V, pasando a un primer plano real, por primera vez en la novela.

La parte referida a la coronación es la más rica en detalles. Mujica Lainez extrae información de diferentes fuentes y los hechos se presentan tan grandiosos que no puede dejar de incluirlos en su novela. Carlos V para ser nombrado emperador el Sacro Imperio Romano, debía ser coronado tres veces, como explica Bernardo Segni.

“Dove è da sapere, che gi' imperatori moderni usano di pigliare tre corone: una d' argento (e questa aveva presa Carlo molti anni innanzi in Aquisgrana) che conferma l'impero d'Alemagna: l'altra di ferro, che si debbe pigliare in Monza, terra vicina a Milano, che conferma l'impero di Lombardia, e questa aveva presa tre giorni innanzi in San Petronio cogli ambasciatori di quella città, e per mano del papa: e la terza dell'oro, e questa si debbe pigliare in Roma, che conferma l'impero romano.”³²¹

De la ceremonia de la Corona de Hierro existen pocos testimonios. En pintura hay algunas referencias, pero ya del siglo XVII, y los cronistas la pasan un poco por alto. Lo mismo hace Mujica Lainez. Ya que Vicino llega tarde a Bolonia debido a su enfermedad, solo se entera de los detalles, por una discusión entre los bastardos Médicis que Vicino sorprende cuando va a visitarlos. Hipólito de Médicis le explica que

³²¹ SEGNI, *ob. cit.*, vol I, pp. 243-244.

Alejandro quiere participar activamente en la coronación principal como lo hiciera en la otra, y explica el protocolo seguido.

“—En aquel acto —añadió Hipólito—, el marqués de Astorga llevó el cetro; el marqués de Villena, el estoque; Alejandro, el globo del mundo; y el marqués de Monferrato, la corona de Lombardía. Iban delante de Su Majestad, como cuatro antorchas. En cambio se ha fijado que en la ceremonia de pasado mañana, Monferrato llevará el cetro, el duque de Urbino, la espada; el duque de Baviera, el orbe; y el de Saboya, la corona imperial. A Alejandro lo han dejado afuera.”³²²

Escenario idéntico al que Sandoval propone, aunque en otras crónicas los protagonistas son diferentes.

“Y va delante del el Marques de Astorga con el cetro Imperial, al qual seguia Don Diego Pacheco Marques de Villena con el estoque, y luego Alexandro de Médicis sobrino del Papa que se llamava duque de Pina, que después lo fue de Florencia, con el mundo, o glovo del en las manos, y después Bonifacio Marqués de Monferat con la corona que alli avia de recibir de Rey de Lombardia, y luego el emperador entre dos Cardenales Diaconos, que vinieron a su aposento a lo llevar y acompañar.”³²³

Las referencias al protocolo en la ceremonia de la coronación principal también son muy precisas.

“En la delantera venia el Marques de Monferrat con el cetro, y luego el duque de Urbino con el estoque, detrás del el de Baviera con la corona Imperial, que entonces avia de recibir.”³²⁴

Mercedes Serrano Marqués analiza un recorrido por las representaciones pictóricas que se hicieron de la coronación.

³²² Bomarzo, *cit.*, p. 303.

³²³ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XVIII, pp. 75.

³²⁴ *Ibid.*

“En primer lugar se encuentra el marqués de Monferrato sosteniendo el cetro, el segundo personaje es el propio duque de Urbino con la espada, le sigue el duque de Baviera con el orbe, y finalmente el duque de Saboya sosteniendo la corona imperial.”³²⁵

En cuanto a la ceremonia principal Mujica Lainez destaca los aspectos más relevantes de la misma. El primero es el cortejo a través de un pasadizo que se había mandado construir entre el Palacio y San Petronio. Un espectáculo perfectamente sincronizado y que el autor argentino refiere exhaustivamente según las crónicas.

Mujica Lainez

“A la postre, el papa salió vestido de pontifical, seguido por cincuenta y tres obispos y arzobispos y los cardenales y magistrados de Roma y de Bolonia, en el llamear de báculos y mitras. Iniciaron la marcha hacia el templo, por el alto pasadizo famoso. Clemente VII iba en su silla gestatoria, balanceándose como si fuera en una barca sobre un mar de cabezas, de plumajes y de hojas de hiedra entrelazadas con los escudos en el maderamen.”³²⁶

Luego que el papa se detuvo en el altar mayor, los cardenales de Ancona y de Sancti-Quatro regresaron a buscar al monarca, y el emperador surgió, antecedido por los portadores de insignias. Llevaba el globo del mundo el duque de Baviera. Detrás iba

Prudencio Sandoval

“Y siendo ya hora de yr al Templo, el Papa salió primero vestido de Pontifical llevándolo en ombros debajo de un paño de brocado, acompañado de cincuenta y tres Obispos y Arçobispos, y de todo el Collegio de los Cardenales, todos con muy ricas capas y Mitras, y de la grande multitud de Oficiales y Magistrados Romanos y de Bolonia. Y caminando por el dicho passadizo hasta llegar al Altar mayor de la Iglesia apeandose de la silla y ombros en que venia, hizo su oración , y se assentó en una silla y estrado que junto al Altar mayor estava adereçado para el, y se començaron las Oras: y en tanto que se dezian, y el Papa se vestía para dezir la Missa bolvieron a Palacio dos Cardenales de los mas antiguos a acompañar y venir con el

³²⁵ El fresco (de Pesaro) es la única representación pictórica conocida de esta pasarela (...). SERRANO MARQUÉS, Mercedes. 2000. “Las otras coronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos.” En: BORRAS GUALIS, Gonzalo, (dir.), et. al. *La imagen triunfal del Emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 123.

³²⁶ Bomarzo, cit., p. 333.

*Alejandro de Médicis, aparentando una displicente calma, pero, aun siendo tan negro, se le adivinaban los rubores. Pasó Carlos de Habsburgo, en la frente la corona de hierro, ataviado con el traje que Tiziano pintaba. El marqués de Cenete, con la pinza de dos dedos, le levantaba la orla del manto. Metiéronse en el puente —crac, crac, crac, crac— y el hormiguero aplaudía sin entusiasmo.*³²⁷

Carlos ya había jurado defender a la Iglesia Católica, ante el cardenal Salviati. Ahora lo estaban desnudando del ropaje imperial para ponerle la capa y el roquete de canónigo de Santa María de las Tres Torres de Roma, como era costumbre entre los pasados emperadores. Eso acontecía en una capilla especial, a la derecha. Luego el soberano entró en el templo, donde lo recibieron mi abuelo y otro cardenal muy anciano. Su capa debía pesar como si estuviera forrada de plomo, a semejanza de las de los hipócritas que Dante describe, y se suponía que mi abuelo y su acompañante, ambos caducos y temblorosos, estaban allí para ayudarlo a soportar la carga tremenda, aunque yo no sé quién secundaba a quién, en tanto los tres caminaban por el puente, sofocados, pues lo más probable es que el joven, aun siendo emperador, añadiera en ese momento, a la fatiga de su agotadora envoltura, la que le

Emperador, el qual salió la Corona puesta que el martes avia recebido, y vestido de la misma forma acompañado de todos los Principes y Cavalleros que para este efeto avian allí venido, delante del la insignias Imperiales. En la delantera venia el Marques de Monferrat con el cetro, y luego el duque de Urbino con el estoque, detrás del el de Baviera con la corona Imperial, que entonces avia de recibir. Y todos estos Duques venian casi vestidos de una manera con ropas, o mantos largos a lo antiguo, sus bonetes Ducales y Coronales con medias coronas de oro en ellos. Y luego venia el Emperador en medio de los dos, ya dichos Cardenales, y el Marques de Cenete, que le llevaba la falda de la ropa. Y caminado por el passadizo como el Papa avia llegado a la Capilla que dixe averse hecho sobre la puerta menos principal de la Iglesia a mano derecha fue allí recibido en procession y entrando en ella hizo cierta forma de juramento en mano del Cardenal Salviati, de defender y amparar la Santa Iglesia Romana, y la santa Fe Católica, y luego le fueron desnudadas las ropas Reales que traya, y le vistieron una capa y roquete de Canónigo de Santa Maria de Torres en Roma, y fue hecho Canónigo della, como era antigua costumbre de los Emperadores passados en las ceremonias y oraciones ordinarias, para el qual efeto se avia hecho

³²⁷ Ibid. p. 334.

ocasionaba el ir arrastrando a los dos viejos
prendidos de la enorme prenda de brocado
que centelleaba. Desfilaron, lentísimos, sobre
nuestras cabezas, crac, crac, crac, crac, a
modo de tres caracoles colosales.”³²⁸

alli dicha Capilla.”³²⁹

De la misma forma, los oficios de la ceremonia de la coronación dentro de la catedral son similares, aunque ahora más resumidos.

Mujica Lainez

“Continuaron desarrollándose los ritos: la imposición de nuevo manípulo y vestiduras de diácono; el unto del hombro por el cardenal Farnese; el beso de Clemente y de Carlos; la presentación de las insignias... El embajador de Venecia trajo el aguamanil, y los sacerdotes cantaron la epístola en latín y en griego.”³³⁰

“Todavía faltaba bastante para concluir los protocolos. No se llega a emperador sencillamente. En ese momento, el papa entregaba a Carlos Quinto el desenvainado estoque, salmodiando en latín: “Recibe el cuchillo, don santo de Dios, con el cual venzas y quebrantes a los enemigos del Dios de Israel.” ¡El Dios de Israel! Siempre andaban los judíos de por medio, en estas fórmulas.”³³¹

Prudencio Sandoval

“(…) en la qual le desnudaron el roquete y ropa de Canonigo, le vestieron de Diácono con el almatia y manípulos, con otras ceremonias, y encima la capa Imperial riquísimamente guarnecida.(…) Le llevaron los Cardenales que siempre le acompañaron a una Capilla que a la mano izquierda del Altar mayor estava, y representava la de S. Mauricio, de San Pedro en Roma, en la qual el Cardenal Farnesio, (que despues fue Sumo Pontífice) por comission del Papa, lo ungió en la espalda, y ombro derecho con oleo Santo. (…), y luego el Papa se levantò de su silla, y fue al Altar con los Cardenales que le assistian comensando la Missa, dixo la Confesión, y se començò a cantar y entonar el Introito, y despues encensó el altar. Passado este tiempo el Emperador se levantó, y guiado por los Cardenales subió al Altar, y diò paz en el rostro al papa, y ansi mismo besó el palio que tenia puesto en los hombros sobre el Pontifical. Y luego ambos se baxaron, y el Papa se sentó en la silla que tenia

³²⁸ Ibid. p. 336.

³²⁹ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XVIII, pp. 77.

³³⁰ Bomarzo, *cit.*, p. 337.

³³¹ Ibid. p. 338.

*puesta en el Altar, y el Emperador en su sitial que estava a la mano derecha del Altar. Y los Principes que llevaban las insignias se fueron con ellas al Atar, y les dieron por su orden al uno de los Cardenales, el quallas puso sobre el, y ellos se bolvieron y se assentaron en un banco que estava atrás desviado algo del estrado, y luego truxeron de un aparador (que allí estava armado al canton de la Tribuna) aguamano al Papa, la qual traxo el Embaxador de Venecia. Y prosiguiendose la Missa dicha ya la Epistola, la qual cantaron dos Cardenales, el uno en lengua Latina, y el otro en Griego, conforme a la costumbre que se tiene, quando el Papa dize la Missa, y de ay a poco el Emperador se levantò, y lo llevaron a donde el Papa estava, y en una almoadada se puso de rodillas ante el, y estando assi, un Obispo fue al Altar, y traxó el estoque , o espada, y diola al Diácono Cardenal, que assistia a la Missa, de cuya mano el Papa la tomo sacado de la vayna, y lo bendixó, y lo dio al Emperador, diziendole en Latin estas palabras. **Recibe el cuchillo, Don Santo de Dios, con el qual venças y quebrantes los enemigos del pueblo del Dios de Israel.** “³³²*

La larga ceremonia se ve, reducida al mínimo, pero no por ello deja de ser extremadamente precisa. El abandono del duque Orsini del templo provoca que esta se interrumpa, que no sea demasiado prolija, y aunque el paralelismo con las fuentes no hace sino embellecer la descripción de Vicino Orsini, no son estos datos los que en realidad dan ambiente al hecho. El protagonista no mira la ceremonia con ojos de fascinación, sino que la observa con la mirada de un noble desencantado, como seguramente lo harían sus contemporáneos, críticos aunque deseosos de participar.

³³² SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XVIII, pp. 77 ss.

Pier Francesco Orsini se da cuenta de que es tratado como un segundón cuando Lorenzo de Médicis, Lorenzaccio, indica que él, a pesar de ser un descendiente legítimo de los Médicis, no un bastardo, se le ha asignado un puesto muy poco relevante en la catedral para ver la ceremonia. Finge, entonces, no darse cuenta de la situación a la que ha sido relegado, pero muestra en todo momento su desdén. Él observa desde la barrera, cerca de los protagonistas, que de vez en cuando le hacen un guiño, pero lejos de los acontecimientos. Sin embargo, participa del tumulto general y seguramente del suceso más anecdótico de la coronación, el derrumbe de pasadizo.

Para imaginar el tumulto creado alrededor de los participantes principales de la coronación Mujica Lainez se sirve de descripciones en las que, como en Sandoval, se centran en la riqueza de las vestimentas de los nobles antes del comienzo de las celebraciones.

*“Puestas pues estas cosas muy en orden, bien de mañana acudieron al Palacio del papa y emperador todos los Cardenales, y los otros **Prelados** con el mayor y mejor acompañamiento que pudieron, y ansi mismo todos los **Príncipes** y Cavalleros seglares de todas naciones, los mas ricamente vestidos de brocados de oro y plata y telas finas, y recamados de Oro, y piedras y perlas, que jamas le vio riqueza semejante, galanes y costosas las libreas a sus criados y servidores, en lo qual a juzzio de todos, los Cavalleros Españoles se señalaron y aventajaron mas.”³³³*

Lo vistoso de los ropajes, le sirve para resaltar el gentío en el que Vicino se ve inmerso, como se aprecia en los grabados de Robert Péril, de Nicolás Horenberg, en las pinturas de Giorgio Vasari, o los frescos de los palacios italianos del siglo siguiente.

*“Cuando salí con mis acompañantes me dirigí, de acuerdo con lo que se preestableciera, al palacio papal e imperial. Convergía allí, simultáneamente, una multitud de **prelados, príncipes y caballeros de todas las naciones**, ricamente vestidos. La fantasía del indumento inventaba locuras, si bien daba*

³³³ Ibid. Libro XVIII, p. 77.

muestras de encauzar el furor anárquico de la centuria anterior. Calzas y calzones, gregüescos imponentes, mangas acuchilladas y acolchadas, esclavinas, agujetas, cintillos, capuchones, bufandas de marta cebellina, cinturones, jactanciosas bragaduras, corazas extravagantes, sombreros fabulosos y un follaje de plumachos revueltos, transformaban a los hombres en animales quiméricos, en gorgonas y grifos y en esos monstruos que los cartógrafos creaban para decorar los desiertos de África y de Asia.”³³⁴

Por los ojos entraban los colores de las libreas de los soldados y los servidores, los distintivos de los cardenales, los estandartes, “*el color deliraba en la anchura de la plaza, con los soldados de Borgoña, de terciopelo azul, amarillo y blanco; los servidores cardenalicios, de morado y negro; las sobrecubiertas y sayos de brocado, con bordados escudos; los rasos, los damascos, el oro y la plata, los penachos, las gualdrapas, los estandartes en los que tremolaba el águila de Carlos y la roja cruz de la Liga; las ballestas, las lanzas emperifolladas de flores, los pífanos, los tambores y sus cintas; los emblemas que pendían de las ventanas que atascaban los curiosos*”. Una enumeración de tonalidades que compite con la cascada de sonidos que aturde solo por leerla: “*Aturdía el estrépito. No callaban ni las trompetas ni los atabales, en aquel Juicio Final que hubiera transportado al Bosco, hirviendo de alabarderos, de arcabuceros, de piqueros, de arqueros, de Ballesteros, de camareros, de caballeros, de estudiantes, de monjes y de pueblo también, que se apiñaba donde conseguía un hueco libre o donde no lo conseguía, y sobre el cual llovían golpes a los que replicaba con palabras soeces*”³³⁵.

Y de nuevo en este alarde de plasticidad el autor brinda un nuevo detalle que aparece en varias crónicas y pinturas. El pueblo participa de la fiesta, puesto que se organiza un festín en la calle para conmemorar el evento. Y si es cierto que son muchas las alusiones a este hecho, incluso las pinturas que decoran algunos de los palacios

³³⁴ Bomarzo, cit., p. 331.

³³⁵ Ibid. p. 332.

italianos así lo demuestran³³⁶, la descripción de Mujica Lainez se parece bastante a la de Sandoval.

Mujica Lainez³³⁷

“En un ángulo de la plaza asaban un buey entero, relleno de cabritos, de puercos, de conejos y de aves; y la gula medieval, la gula más antigua todavía, del tiempo de los Césares insaciables, contribuía a la diversión con su bestial prestigio, encarnada en el inmenso vacuno que rotaba en el fulgor de las brasas, y cerca de cuya mole repleta manaban sin cesar, por las bocas de dos leones abiertas en una pared, sendas fuentes de vino blanco, mientras que otra, de tinto, saltaba del pecho de un águila de piedra, y desde las alturas del palacio arrojaban sobre la ávida muchedumbre tortas, frutas, panes, confituras y nueces, que caían, en el apuro, mezcladas con piezas de las vajillas.”

Prudencio Sandoval³³⁸

“Y para regozijo de la gente, por las bocas de dos Leones, que se pusieron en la pared que dixen, manaron dos fuentes de vino blanco fino, y por el pecho del Aguila otra de tinto, que duraron todo el dia, y de la ventana de Palacio nunca hizieron sino hechar al pueblo pan en diversas hechuras de rosas y tortas, y todos géneros de frutas, peras y nuezes, y assi mismo confituras de todas maneras, y a un canton de la plaça por ceremonia se assó un buey entero con cierto artificio llenos de cabritos y conejos y otras salnajinas.”

Vicino, que ha demostrado ya que él también estaba presente, como los cronistas oficiales, destaca entre la multitud a un personaje histórico, Antonio de Leiva, gran comandante de las tropas de Carlos V, siendo este un dato más que se acerca de nuevo a las fuentes documentales.

³³⁶ SERRANO, *ob. cit.*, pp. 132-138. “Los tres últimos grabados de la serie de Hogenberg representan la fiesta que tuvo lugar después de la ceremonia, en la plaza de San Petronio, donde se ubicó una fuente que dispensaba vino tinto y blanco, donde unos soldados asaban un buey, relleno de aves en el interior, y donde eran repartidas hogazas de pan para todos aquellos que acudieron a ver el cortejo. En esta parte, se encuentra también representada en los frescos del palazzo Ridolfi, aunque de forma más resumida; en una de las paredes, sobre la chimenea, se disponen dos escenas que representan la fuente coronada por un águila imperial y dos leones de los que sale el vino. Al otro lado, aparecen los soldados que asan el buey, en la misma disposición y orden que en los grabados de Hogenberg.”

³³⁷ Bomarzo, *cit.*, p. 332.

³³⁸ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XVIII, pp. 77.

“...vimos, en la misma plaza, al verdadero héroe de la fiesta, el gigantesco Antonio de Leiva, que venía de dar guerra a los venecianos y vivía pidiendo más guerra, a pesar de la gota que le tullía los miembros y le ligaba con paños el dolor de las manos y los pies. Sus soldados lo habían conducido en hombros y allá arriba, encaramado, torcido por el sufrimiento, el gran capitán contemplaba, sobre un fondo de banderas, el choque de los cortejos multicolores que luchaban por alcanzar los muros del palacio.”³³⁹

Como también hace Sandoval, justo antes del inicio de los actos en la catedral.

“Y luego como amaneció vino a la plaza la mas de la Infanteria Española y Alemana, y todos los soldados armados y muy galanes, y Antonio de Leyva trayendolo en ombros sus soldados, se puso a un lado de la plaça, y ansi se estuvieron lo mas del dia haziendo la guarda.”³⁴⁰

El derrumbe del pasadizo poco después del paso del emperador está reflejado en todas las crónicas de la época. Este hecho en el siglo XVI, en una sociedad en la que cualquier aspecto de la vida puede ser considerada como augurio de algo bueno o malo, dio pie a muchas interpretaciones. Pero Mexia, cronista oficial de Carlos V desde 1548, en un relato casi idéntico al que un siglo después hace Prudencio Sandoval, lo interpreta como el fin de una etapa de la historia.

“Acabado de passar el Emperador, se rrompió e cayó un pedaço de la puente por donde yva, e caydo algunas de las gentes de la guardas, e otras personas, entre las quales fueron algunas heridas e descalabradas. El plugo a Dios que no fuese de quenta sino un cavallero flamenco, que murió allí. (...) el qual acaecimiento, algunos ytalianos, ynclinados a mirar en agüeros e alusiones, ynterpretaron e dixerón que mostrava que nunca otro Emperador sería ya coronado, e que eso significava rromperse la puente pasado el Enperador, pues hera cortar a los que quedavan atrás. (...) Cuando el Emperador oyó el golpe y el estruendo de la caída del sobrado, no hizo otra mudanza más de

³³⁹ Bomarzo, cit., p. 332.

³⁴⁰ SANDOVAL, ob. cit., Libro XVIII, pp. 77.

*torcer con gravedad el rostro, y volver a mirar lo que era, y encoger un poco los hombros, como quien daba las gracias a Dios por librarle de tan notorio peligro.*³⁴¹

Segni, en su *Storia Italiana*, lo interpreta como un buen augurio ya que el César se libró de todo mal.

*“nel passarvi l’ imperatore si troncò due braccia dietro, a dove egli era appunto passato. Dalla qual rovina fu morta assai gente vile che stava calcata sotto ed intorno al ponte a veder passarlo, e fu tenuto per lui augurio felice, poiché era campato da sì eminente pericolo. Benché non mollo dopo ne campasse un a l’ tro, che non fu minore: che avendo avuto il male della schienanzia, che i latini chiamano angina, si condusse in sette giorni in termine, che si dubitò assai della vita : e ne restò salvo.”*³⁴²

Mujica Lainez se queda con la primera, más acorde con la forma de pensar de los nobles italianos.

*“Un vecino auguró que aquel desastre, que pudo ser mucho más serio, significaba que ningún otro emperador sería coronado, pues el Habsburgo, luego de haber pasado, cortaba el paso a los que quedaban atrás.”*³⁴³

Hay que tener en cuenta, además, que Silvio Narni lo había predicho, relacionándolo con una desgracia que sufriría Maerbale, con lo cual esta anécdota queda totalmente integrada en el corpus de la novela.

Mujica Lainez resalta el hecho que para él resulta ser el más pintoresco de toda la coronación, dándole una importancia que no aparece en las crónicas. Si en el resto de acontecimientos, Vicino Orsini participa como espectador, es aquí, en esta grieta de la

³⁴¹ MEXIA, Pero. 1945. *Historia del emperador Carlos V Madrid*. Edición y estudio por J. de Mata Carrizo. Nota sacada de RÍO NOGUERAS, Alberto. 2000. “Semblanzas caballerescas del emperador Carlos V”. En: BORRAS GUALIS, Gonzalo, (dir.), *et. al. La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenario de Felipe II y Carlos V, pp. 76.

³⁴² SEGNI, *ob.cit.*, vol I, pp. 243-244.

³⁴³ *Bomarzo, cit.*, p. 336.

historia, dónde por fin puede ser protagonista, pues es una de las víctimas del trágico accidente, y Maerbale uno de los heridos que relatan las crónicas. En lo fundamental, el relato del argentino coincide, en esencia, con el de Sandoval.

*“acaeció una cosa, que aunque hizo poco daño, fue grande la alteracion que causó. Y fue que passando el Emperador, se rompió y cayó un pedaço del passadizo por donde yva. Quando el Emperador oyó el golpe, y de la cayda del sobrado no hizo otra mudanza mas de torcer con gravedad el rostro, y bolver a mirar lo que era, y encoger un poco los ombros, como quien dava gracias a Dios por librarle de tan notorio peligro. **En el qual cayeron algunos de las guardas y otras personas, fueron algunos malheridos y descalabrados: pero fue Dios servido que no peligró persona de cuenta, sino un cavallero Flamenco que murió alli luego.**”³⁴⁴*

Mujica Lainez aprovecha para hacer una descripción muy similar, destacando, la figura de su abuelo estaba junto al emperador, y que de alguna manera le incluye en la escena.

*“**Murió un caballero flamenco y hubo magullados y heridos.** (...) Carlos Quinto, impasible, torció la cara grave para apreciar el descalabro. Su larga quijada se movía como si rezase. **Tanteó el hombro de mi abuelo, serenándolo, se acomodó la dalmática, y reanudaron la procesión.** (...) Transportaron a las víctimas, desembarazaron y barrieron el estropicio, lo que me valió ganar unos metros en la nave, y renació la calma. Un vecino auguró que aquel desastre, que pudo ser mucho más serio, significaba que ningún otro emperador sería coronado, pues el Habsburgo, luego de haber pasado, cortaba el paso a los que quedaban atrás.”³⁴⁵*

Este suceso es uno a los que Mujica Lainez le saca más provecho. No se pierde en las divagaciones del protagonista, mucho más atento a lo que les sucede a las

³⁴⁴ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XVIII, pp. 78.

³⁴⁵ Bomarzo, *cit.*, p. 335.

personas que conoce o a sus propias sensaciones. Lo va anticipando desde el inicio de la mañana a través de las referencias al puente.

*“Iniciaron la marcha hacia el templo, por el alto pasadizo famoso; De esa suerte alcancé, boqueando, el punto, debajo mismo del pasadizo; Estalló un trueno, y el pasadizo cedió, derrumbándose una parte sobre nosotros.”*³⁴⁶

Y sobre todo con la repetición de la onomatopeya —*crac, crac, crac, crac*—, que agudiza el presagio de algo que acaecerá sin lugar a dudas.

*“Hacían crac, crac, crac, y el Sacro Colegio continuaba su desfile entre ese coro imprevisto; (...) Pasó Carlos de Habsburgo, en la frente la corona de hierro, ataviado con el traje que Tiziano pintaba. El marqués de Cenete, con la pinza de dos dedos, le levantaba la orla del manto. Metiéronse en el puente — crac, crac, crac, crac— y el hormiguero aplaudía sin entusiasmo; (...) Desfilaron, lentísimos, sobre nuestras cabezas, crac, crac, crac, crac, a modo de tres caracoles colosales.”*³⁴⁷

Pier Francesco Orsini participa de la acción y como en la escena de una película, es espectador y actor al mismo tiempo. A partir de ahora, se utiliza este recurso en diferentes ocasiones, de forma que el anacronismo provocado por el desfase cronológico y la falta de información histórica sobre el personaje queda salvado.

El salir ileso del derrumbe, pero humillado por su condición al haber sido tratado como un segundón, origina que el joven duque pueda participar del segundo acto en que hemos dividido la ceremonia. Se trata del desfile triunfal del Emperador y del papa, que coincide con el triunfo personal de Vicino sobre la cortesana Pantasilea en venganza por la humillación sufrida años atrás.

En el cortejo imperial pasa de nuevo a ser espectador. Mezclado con el público que espera a la salida de San Petronio, un Vicino Orsini henchido de orgullo por la

³⁴⁶ Ibid. p. 334.

³⁴⁷ Ibid.

violación de la cortesana, se ve arrastrado por los gritos de júbilo que se describen en las crónicas.

La enumeración de todos los participantes del cortejo se corresponde una vez más con fuentes oficiales del evento. Aunque no todas están de acuerdo con el orden de los participantes, la versión del autor argentino se adapta perfectamente a lo que Sandoval cuenta en su crónica.

Mujica Lainez³⁴⁸

“El esplendor del triunfo culminaba en la explanada. El papa en un caballo turco, y el emperador en uno blanco, aderezado riquísimamente, el uno con la tiara y el otro con la corona, avanzaban bajo un palio que sostenía la flor de los gentileshombres. Encabezaban la marcha los familiares de los cardenales y los príncipes también a caballo; los de los Médicis y los de Carlos Quinto, con telas de oro de sus colores y divisas; los cuarenta regidores de Bolonia y los doctores de los colegios; el gonfaloniero de la Justicia; los estandartes del papa, del emperador, de Roma: los trompeteros, los atabaleros, las cuatro hacaneas blancas de Su Beatitud; el colegio de los abogados consistoriales de Roma; los clérigos, los acólitos, los cubicularios; después el Santísimo Sacramento, en una engualdrapada yegua de cuyo cuello colgaba una campanilla y que precedía un subdiácono

Prudencio Sandoval³⁴⁹

“En la delantera yvan los familiares y criados de los Cardenales y otros Prelados, y de todos los Principes y Señores seglares puestos muy en orden en hermosos cavallos ricamente aderezados, y tras estos seguian los de la familia del Papa y casa del Emperador, vestidos de sedas y de telas de oro de sus colores y divisas: y luego venian los quarenta Tribunos, o Regidores de la ciudad de Bolonia, y todos los Doctores de los Collegios, y el Governador, y los otros oficiales con su guarda ordinaria, y el Contaloner de la Iusticia, armado a cavallo que llevaba el estandarte de Bolonia, que era una hermosa quadrilla. Luego los Estandartes del Papa, y del Emperador: el de la ciudad de Roma llevaba el Conde Iulio Cesarino, el del Papa el Conde Rudollico y Rundon, el de la Aguila Imperial llevaba Don Juan Manrique hijo mayor del Marques de Aguilar y el de las armas Reales Monsieur de Lutreque Camarero

³⁴⁸ Ibid. p. 345.

³⁴⁹ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XVIII, pp. 80 ss.

en una mula, con una linterna de cristal, **doce caballeros con hachas de cera encendidas** rodeaban al cuerpo de Nuestro Señor; seguían mis pares, **los príncipes, duques, condes, marqueses, barones, capitanes, del inconmensurable imperio, entre pajes y lacayos de apretada hermosura**, y ellos —los príncipes— hermosos también, aun los feos, aun los ancianos y seniles, con tanta cadena de oro, tanto estribo de oro, tanta brida de perlas, tanto ojo de águila, tanto pelo encrespado, tanta elegancia marcial de Italia, de España, de Alemania, de Francia, de Flandes, de Hungría; y **los ballesteros de maza**, y **los reyes de armas** de Carlos Quinto, de Francisco I, de Enrique VIII, de Carlos III de Saboya, que lo tenía por su pretensión al reino de Jerusalén; y los que sembraban puñados flamígeros de monedas tintinantes, que arrebatava la turba; y **los cardenales, de dos en dos**, con muchos palafreneros; mi abuelo, erguido como en sus años de guerra, haciéndome feliz, haciéndome llorar de orgullo; y **los cuatro príncipes portadores de las insignias supremas**; y **el palio, flotando sobre el papa y el emperador**, este último siempre palidísimo, como si su corona fuese de espinas; y **los embajadores**, los **prelados** que no eran cardenales, y por fin **cuatro compañías de hombres de armas.**”

del Emperador. Y estos Cavalleros y sus cavallos yvan estremadamente aderezados y armados, y con grande copia de lacayos, y hermosas y diversas libreas. Y aqui yvn luego grande copia de **trompetas**, y **menestriles**, y todo genero de instrumentos, de lo qual aquel dia uvo una gran multitud en todas partes. Tras estos yvan **las quatro hacaneas blancas** del Papa muy bien aderezadas, que llevavan de diestro **quatro palafreneros**, y luego **quatro Camareros** del Papa que llevavan quatro capellos en sendos bastones. A estos seguia el **Collegio de los Abogados Consistoriales** de Roma, y el de los cubicularios, y los acólitos Clérigos de la Cámara del Papa, y los Auditores de la Rota, y luego los subdiáconos del numero con la Cruz del Papa, dellos a mulas, dellos a cavallo, diferenciados en los vestidos y hechuras dellos: y luego trayan **el Santísimo Sacramento** y cuerpo de Iesu Christo, como los Papas lo acostumbran hazer quando caminan. Yva delante **un Subdiacono en una mula** con una gran lanterna de chrystal una vela encendida en ella, y otro en otra con la Cruz del Papa, y luego una hacanca debaxo de un rico palio de brocado con guarnición y gualdrapa de lo mismo, y al cuello una campanilla, y cercada de ocho, o **dies palafreneros**, uno de los quales la llevava de diestro; y en la silla yva encaxada una pequeña arca, o custodia, cubierta ansi mismo de brocado en que yva el Santissimo

*Sacramento, y delante doze **Gentiles-hombres con doze hachas de cera blanca encendidas.** Venian luego todos los **Cavalleros principales de todas naciones, Duques, Condes, Marqueses, Varones, Governadores, Capitanes,** hijos y hermanos dellos, donde venia toda la riqueza del mundo, de los adereços de sus personas y cavallos, de oro y de plata, de piedras y perlas, brocados y telas de oro, y recamados, y bien poco menor la de sus pages y lacayos. Tras ellos yvan los **ballesteros de maça, y los Reyes de armas del Emperador, y también del Rey de Francia, y del de Ingalaterra, y del Duque de Saboya, que por la pretension del Rcyno de Ierusalem lo puede traer: de cada uno vno, con las cotas y armas de sus Reyes. Y unos del Emperador yvan derramando monedas de oro, que para aquel efeto avia labrado entonces, las quales en la una tenia su rostro, e imagen con la letra al rededor que dezia en Latin: CAROLVS QVINTVS IMPERATOR. Y de la otra las dos columnas de su divisa con su letra de PLUS VLTRA, y el numero de 1530, que denotava el año. Luego venian todos los **Cardenales de dos en dos** con muy grande pompa, y suntuosidad, y grande multitud de palafreneros. Luego seguian los **Principes** que llevaban las divisas, que son los ya dichos, por la orden que avian venido, salvo que el Duque de Saboya, que avia de traer la Corona, no la llevaba, porque la traya el **Emperador** en la***

cabeça, el qual y el Papa yvan juntos, como tengo dicho, ambos debaxo de un palio. Al Papa cercavan a pie sus palafreneros, y delante del Emperador en el lugar de los suyos, le acompañaron a pie treynta Cavalleros mancebos Españoles hijos y hermanos de Señores todos muy ricamente vestidos. Tras el Papa y el Emperador yvan los Embaxadores de los Reyes, y Principes, y los otros Perlados que no eran Cardenales, Patriarchas, Arçobispos, y Obispos, y Protonotarios: y tras dellos quatro estandartes, y quatro compañías de hombres de armas del Emperador.”

En lo fundamental Mujica Lainez describe los acontecimientos, tal y como aparecen en los documentos oficiales, pero consigue ir más allá al hacer a su personaje partícipe, mezclándolo con la muchedumbre, compartiendo su alegría, y atento más al gentío que a los actos en sí Destaca la impresión que siente cuando ve a su abuelo Franciotto Orsini en la comitiva, o distrae su mirada dirigiéndola hacia sus primos, descubriendo a Tiziano esbozando una futura pintura, y sobre todo sintiendo el clamor de la muchedumbre que parece gritar “Imperio”, no tanto por el paso del emperador cuanto por el despiece del buey que se estaba asando, de la misma forma que su alegría deriva de su victoria sobre Pantasilea.

El tercer acto de esta representación es mucho más íntimo. El duque se convierte en el centro de la acción en dos ocasiones: cuando presenta sus respetos al emperador y cuando es nombrado caballero. El nombramiento de caballeros se realiza en una ceremonia situada por algunos historiadores entre los dos actos de la coronación y en novela se traslada al final de la representación. Su cercanía al emperador le permite

hacer una descripción fidedigna del César, como sucederá en la siguiente visita del Habsburgo a Italia.

A Carlos V se le caracteriza desde tres puntos de vista: su físico, su carácter y su glotonería.

Con respecto primero, el mismo Mujica Lainez proporciona su fuente Paolo Giovio³⁵⁰, del que Burckhardt afirma que es *un autentico curial cuya estrategia era contar la historia, manifestar no creerlas y dejar abierta a sospecha de que podía haber algo de verdad*³⁵¹.

La descripción que hace Giovio del emperador es similar a la de Prudencio Sandoval. La mirada y el semblante de Carlos Quinto es lo que más llama la atención de Vicino, *“El emperador no dijo una palabra. Me sorprendió la palidez de sus treinta años, el color plateado que Pablo Giovio cita; el frío de sus ojos azules; el mentón heredado, célebre, que como la nariz borbónica y la hemofilia de la casa de Hesse, constituye para las monarquías un certificado de autenticidad regia”*³⁵² y se corresponde con la descripción dada por el historiador del XVII.

*“Gustaban mucho todos de considerar el rostro grave y varonil de César, e color plateado, y su delicada tez, cubierta de una mesura hermosa y grave. La nariz corva un poco y levantada de en medio, que suele ser señal de magnanimidad y grandeza, como se advirtió antiguamente en Ciro, y en los otros reyes de Persia sus descendientes. Llevaba tras sí a todos los circunstantes, con el mirar de sus ojos garzos vergonzosos, con los cabellos un poco crespos, y la barba entre roja y rutilante de color de oro muy fino”*³⁵³.

O con la del Obispo de Ancona.

³⁵⁰ GIOVO, Paolo. 1562-1563. *Historiarum sui temporis ab a. 1494 ad a. 1547*. Libri XLV. Salamanca. En casa de Andrea de Portonariis, Impresor.

³⁵¹ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 164.

³⁵² Bomarzo, *cit.*, p. 310.

³⁵³ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XVIII, pp. 71.

*“I circostanti osservarono atentamente questo giovane Monarca, che mostrabais umano, costumato e benigno, non barbado ed efferato come le genti se lo avevano figurado: perciocchè molti riportando di spagna malignamente diverse e false cose contro di lui, e molti ancora paurosi per le sciagure sofferte il raffiguravano di volto spaventoso, e per ferocia e crudeltà simile ai suoi ministri e soldati, d’a quali tanti danni e innumerevoli rovine sopravvennero a questa misera Italia. L’Augusto Cesare aveva **la faccia de carnagione chiara e di una pallidezza grata: gli occhi azzurri e soavi, nè per alcuna terribile severità si rendeano punto spaventevoli: oltre a ciò molto accomodati a nobile verecondia ed a virile modestia: il naso un poco aquilino ed il mento un pocchetto spinto in fori**, per cui toglievali un certo che divaghezza: ma quel che gli aggiungeva gravità era **la barba bionda, ed i capelli di color dell’oro, quali portava all’uso degli imperatori romani tagliati a mezz’orecchio**. La struttura del suo corpo poteasi dire pienotta e non grassa, essendo nel fiore della sua età sano e gagliardo; dirette e robuste le gambe e di giusta proporzione: nel tutto insieme assai benfatto della persona e dignitoso, per lo che piacque a ll’universale.”³⁵⁴*

Tres detalles destacan en esta descripción. En primer lugar su cabello rubio y corto, dato que Mujica Lainez matiza con una anécdota, también corroborada por Sandoval, *“Con todos estos Cavalleros salió el emperador de Barcelona, donde porque se cortó el cabello largo, que hasta entonces se usava en España, por achaque de un dolor de cabeza, se le quitaron todos los que le acompañavan, con tanto sentimiento que lloravan algunos. Y a quedado costumbre, que no se uso mas el cabello largo, que los primeros siglos tanto preciaron”³⁵⁵*.

“Por un dolor de cabeza, al partir de Barcelona, el emperador se había cortado el cabello, que hasta entonces se usaba largo en España, y fue como si con esa decisión la Edad Media terminase. Los señores hispanos lo imitaron,

³⁵⁴ “Semblanzas del emperador tomadas de cartas del Obispo de Ancona”, está recogido de, CADENAS Y VICENT, Vicente de. 1985. *Doble coronación de Carlos V en Bolonia, 22-24/II/1530*. Madrid: Instituto Salazar y Castro. pp. 128.

³⁵⁵ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XXII, pp. 249.

*pues no en vano apunta Shakespeare que los grandes no siguen las modas, sino las originan. A la sazón se comentó que algunos de ellos habían llorado al separarse de sus luengos bucles, pero me cuesta creerlo. Probablemente serían los vasallos de Flandes y Alemania, países tan fieles después a esa costumbre, por hábito de ciega obediencia, que hasta hoy van en primer término, en materia de rapés militares de raíz. Besamos la diestra imperial, y luego ésta ascendió hacia el Toisón de Oro, despidiéndonos con una mímica parca.*³⁵⁶

La palidez en el rostro que siempre le acompaña es otro de los aspectos destacados por el autor argentino.

*“La palidez del emperador era tal que se sentía como si Europa palidiera, y como si sobre la América distante, sus cordilleras, sus florestas, sus llanuras se extendiera una larga palidez, una cenicienta llovizna que los dioses de oro atisbaban asombrados.”*³⁵⁷

Y por último sus ojos azules, fríos y miopes, *“hasta que me atreví a alzar los párpados y vi, perplejos, irresolutos, sobre mí, los ojos miopes de Carlos Quinto”*.

Esta visión del Emperador se parece, más bien, a la de los embajadores venecianos, quienes, desde entonces, despojarán a Carlos V de la leyenda forjada a su alrededor. Y así junto a la descripción que hace Tiziano cuando habla del retrato que le está realizando y a la figura poco humana de la ceremonia propiamente dicha, el narrador lo presenta ahora como un hombre que vive en el cuerpo hueco de un rey.

La profundidad de la descripción va más allá. *“Es ya un viejo que se divierte solamente con los bufones y que come con voracidad impresionante”*³⁵⁸. Al considerarlo un viejo y destacar la glotonería como otro de los defectos del rey, intenta acercarse al hombre y alejarse del emperador.

³⁵⁶ Bomarzo, cit., p. 310.

³⁵⁷ Ibid. p. 334.

³⁵⁸ FERRARA, Orestes. 1952. *El siglo XVI a la luz de los embajadores venecianos*. Madrid: Graf. Orbe. pp. 110.

“Otros señores, como yo, serían armados por mano del monarca, y entre ellos aguardé, en una cámara vecina de aquella en la cual Carlos Quinto concluía de comer, desde la cual avistábamos al César que, sentado a la mesa solo, exhibía su gula portentosa, mientras los grandes señores se afanaban alrededor, sirviéndolo”³⁵⁹.

Es, de nuevo, la descripción de los cronistas venecianos, que dio origen a la expresión de la “Misa a la mesa” de la corte española³⁶⁰.

El emperador se humaniza sólo cuando Vicino Orsini está ante él para ser nombrado caballero y se cae el pomo de la espada. Pero el halo de humanidad que aparece en los ojos de Clemente VII y de los “fascinados nobles italianos”, el emperador se convierte en un *patéticamente humano*, para presentándolo después más viejo e irascible.

“También él sufría en ese instante, a causa de lo ridículo de la situación; también él era tímido, flaqueza que presentí bajo la coraza de su autoridad; y esa coincidencia, que durante unos segundos lo tornó *patéticamente humano*, provocó entre ambos, con ser tan grande la lejanía que nos separaba, una comunicación huidiza y profunda, que duró lo que el intercambio de nuestras miradas nerviosas.”³⁶¹

En los tres siguientes capítulos vuelve, como al principio, a percibir los acontecimientos históricos bajo el prisma de sus propias experiencias, centrándose en observarlos a través de otros. Conoce los acontecimientos como un eco que le transmiten otros personajes, encerrado en su mundo, en Bomarzo.

La influencia de la familia Farnese empieza a ser importante en la historia italiana, *los Farnesios entraron en escena como aprovechados instrumentos de la política papal*³⁶², pero en la novela lo es porque elige una Farnese como esposa. La

³⁵⁹ Bomarzo, *cit.*, p. 353.

³⁶⁰ FERRARA, Orestes, *ob. cit.*, pp. 112. Bernardo Novagero presenta a Carlos V en plena decadencia: “de la misa a la mesa” (frase originaria de la corte de Carlos V).

³⁶¹ Bomarzo, *cit.*, p. 354.

³⁶² FERRARA, *ob. cit.*, pp. 411.

política de Pier Luigi Farnese, la política del Dux, la situación de Hipólito y Alejandro de Médicis destacada en todas las *Storie fiorentine* de los siglos XVI- XVIII, fluyen entre la historia y la leyenda³⁶³, narradas bajo la mirada atenta del duque, que no participa personalmente de los hechos pero conoce a sus protagonistas, y por lo tanto se siente con la autoridad suficiente para dar fe de ellos.

Tras su boda, huye de su impotencia y se refugia en Roma con el pretexto de la muerte de su abuelo. Roma le proporciona reencontrarse con personajes como Hipólito de Médicis, y es la excusa para conocer de primera mano la campaña de Túnez del Emperador. Previamente había descrito las incursiones de Barbarroja en Italia.

*“El pirata Khair-Eddin Barbarroja, aquel a quien el Turco nombró comandante en jefe de sus fuerzas navales, desembarcó sorpresivamente en Sperlonga y de allí, por la via Appia, llegó hasta Fondi, castillo de los Colonna donde vivía ocupada de análisis teológicos la hermosísima Julia Gonzaga que asistió a mi boda en Bomarzo, viuda de ese contrahecho Vespasiano Colonna que inspiró a la bella la divisa del amaranto y la inscripción Non moritura. El extraño lance tuvo para mí derivaciones trascendentales.”*³⁶⁴

De forma similar la había descrito Segni:

*“E Ariadeno venne con ottanta galee del signore, oltre alle sue, in ponente : e, passato dentro allo stretto, pose in terra ne' liti italiani, vicino a Fondi, appiè della sua montagna a Spildea, la quale messe a sacco. E col favor medesimo fatte salire le genti sbarcate (dove erano tremila giannizzeri), in Fondi, la' prese senza contrasto, e messela a fuoco : e quasi vi fu per pigliare madama Giulia Gonzaga, nuora del signor Pompeo Colonna, bellissima giovane, che in camicia appena campò quel pericolo.”*³⁶⁵

³⁶³ Las vicisitudes de estos personajes históricos que tanto en Segni, Sandoval o Varchi entre otros aparecen perfectamente detalladas se estudiarán en el apartado referente a las familias nobles.

³⁶⁴ *Bomarzo, cit.*, p. 514.

³⁶⁵ *SEGNI, ob. cit.*, vol. II. pp. 395.

En el siglo XVI estaba muy difundida la leyenda de cómo Barbarroja se internó en la península italiana hasta la ciudad de Fondi para secuestrar a la mujer más hermosa, la virtuosa Julia Gonzaga. El narrador no da crédito a la veracidad de toda la historia “*hasta se ha dicho que lo que se propuso fue raptar a la mujer más hermosa de Italia para que el sultán añadiera a su serrallo esa perla de incomparable fulgor. Y se ha dicho también (...) que cuando, al año siguiente, Carlos Quinto reconquistó a Túnez, lo hizo para vengar hidalgamente a Julia Gonzaga del atropello de Barbarroja. Claro que con eso se exagera la caballería... Lo indiscutible es...*³⁶⁶ pero la relata.

Esta anécdota es utilizada en dos direcciones. En primer lugar es el eje que mueve los hilos de los entresijos en la familia de los Médicis, la lucha entre los bastardos por el poder en Florencia, la muerte de Clemente VII, y la posterior muerte de Hipólito. En segundo lugar, introduce de nuevo la figura del emperador, la campaña de Túnez, y su recorrido triunfal por Italia a fin de que el protagonista tenga la opción de participar en los hechos de una forma directa, como espectador que se cuele en la acción, como sucediera en Bolonia.

Solo han pasado cinco años desde la coronación en Bolonia y el emperador regresa a Italia tras la gloriosa campaña en Túnez contra Barbarroja. El ensalzamiento que todas las crónicas hacen de este hecho es exhaustivo y Vicino Orsini se ajusta a ellas puesto que la presencié.

El relato comienza con la llegada del César a Nápoles, y la descripción de la entrada de los barcos al puerto. En las fuentes consultadas no aparece este hecho concreto, pero sí que se hace referencia a la partida de la flota desde Barcelona y Mujica Lainez hace coincidir los detalles de lo acontecido en la ciudad italiana con lo narrado por Sandoval en la ciudad española.

³⁶⁶ Bomarzo, *cit.*, pp. 517.

Mujica Lainez³⁶⁷

“Vuelvo a ver, como si ayer hubieran fondeado en el puerto de Nápoles y el episodio no hubiera ocurrido hace más de cuatro centurias, a las naves del emperador, con sus estandartes tiritando en la brisa de noviembre. Veo, en la galera principal que bogaba lentamente hacia el amarradero, destacarse la silueta del César, sobre la toldilla. Veo alrededor las **banderas de amarillo damasco**, sus águilas bicéfalas con el escudo al pecho; el **pendón de tafetán carmesí** que ostentaba una **cruz de oro**, el **gonfalon blanco sembrado de llaves y cálices y aspas de San Andrés**; y los **gallardetes con la divisa Plus Ultra enroscada en su columnata**. La gente pugnaba por acercarse y algunos, de ojos avizores, deletreaban las inscripciones latinas de las oriflamas, que traducían los doctos: **Toma las armas y el escudo y ve en mi ayuda, o: Envió Dios su ángel, que te guarde en todos tus caminos, o: El fuero ir á delante de él. Y aquellas figuras y emblemas, que vibraban en el aire frío, formaban un gran aleteo multicolor en torno del victorioso, como si el barco fuese una inmensa pajarera rutilante en medio de la cual acechaba un halcón negro.**”

Prudencio Sandoval³⁶⁸

“Tenía esta galera 24 banderas de damasco amarillo con las armas imperiales por toda ella; y un **pendón a media popa de tafetán carmesí** que llevaba ocho piernas y treynta palmos en largo, con un **Crucifixo de oro**, y otro dos casi de su tamaño con sendos escudos de las armas del emperador, y allí junto una gran **bandera blanca de damasco sembrada de llaves, y claizes, y aspas de san Andrés** coloradas con un letrero en Latín, que decía *PSal.4.Arcum conteret, comfringet arma: esecuta comburet igni. Gastara y quebrara el arco, quemara con fuego los escudos de armas. Y otras dos de damasco colorado del mesmo grandor con Plus Ultra, escrita alrededor delas columnas, que se divisa de España. Tenia también otra bandera de dos ramales en el entena con una espada y una celada, y con un ascudo y letra Latina que dezia: *Aprehende arma et seutum et exurge in adiutorium mihi*. Toma las armas y escudos y ven en mi ayuda. Y otra en la guía que llegava al agua, con un grande Angel y va un mote que dezia: *Mtstt Dominus Angelum suum qui custodiat te in ómnibus viis tuis*. Embió dios su angel que te guarde en todos tus caminos. Y tres gallardetes, que llaman en los tres mastiles de damasco colorado; e demás de cinco varas de largo, el*

³⁶⁷ Ibid. p. 537.³⁶⁸ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro. XXII, pp. 189.

*medio con una estrella de oro y muchas llas de fuego, y un mote tal: **Notas fac mihi Domine vias tuas.** Señor muestrame tus caminos. Y los otros dos que llevaban eslabones y pedernal con muchas centellas de fuego dezian: **inis ante ipsum precedet.** el fuego ira adelante del.”*

Además, la exposición de los honores hechos al Emperador es similar. Mientras que Sandoval hace una recopilación muy detallada de los nobles que están presentes, Mujica Lainez elige no solo a los más representativos, sino también a otros más genéricos para señalar la cantidad de nobles que asistieron, indicando además el detalle de Julia Gonzaga del que sacará un rendimiento narrativo.

Mujica Lainez³⁶⁹

“Descendió Carlos y se apretujaron los príncipes para rendirle pleitesía. Los señores españoles se confundieron con los italianos: el duque de Alba, el marqués del Vasto, que llevaba el estoque imperial, Antonio de Leiva, el duque de Ferrara, el de Urbino, los cuatro embajadores de Venecia y los tres legados papales: Pier Luigi Farnese, el cardenal Piccolomini y el cardenal Cesarini. Detrás se empinaban las cabezas de cuanto señor de título había en el reino de Nápoles. Julia Gonzaga, a quien los de esa casa habían enviado para que los representase, triunfaba con su donosura sobre las bellas

Prudencio Sandoval³⁷⁰

“a veynte y cinco de Noviembre entró en la ciudad tres horas antes de la noche, donde se le hizo un recibimiento digno de la grandeza de sus ciudadanos, que son de los mas ricos y nobles de Europa. Llavaba el estoque en la entrada del Cesar el Marqués de Vasto como Camarero mayor del Reyno. Eran innumerables las personas Eclesiasticas, clérigos, y Frailes, Obispos y Arzobispos que passan de ciento y ciento y veynte y quatro los que ay en el Reyno, con muchos Señores de titulo, y Cavalleros que le acompañavan. Hallaronse aquí el Principe Doria, Antonio de Leyva Principe de Alcol, como naturales

³⁶⁹ Bomarzo, *cit.*, p. 537.

³⁷⁰ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XXII, pp. 294.

renombradas, sobre María de Aragón, sobre Isabel Sanseverino. (...)No muy lejos, **Alejandro de Médicis** compartía los comentarios que la viuda de Vespasiano Colonna despertaba. **Vestía de luto por su primo —se lo quitó días después—, y los exiliados de Florencia, arracimados en un rincón, murmuraban sobre su descaro. Lo flanqueaban sus parientes, Lorenzino y Cosme, el futuro gran duque. En las discusiones que se desarrollaron después entre los proscritos y Alejandro, que había arrastrado a Nápoles a una caterva papelera de juristas y amanuenses, el pleito se resolvió, como se descontaba, en favor del hijo de Clemente VII, quien, coronando su éxito, dio el anillo de esposa a Margarita de Austria, pero la trágica ruina próxima de Alejandro comenzó allí, porque allí le robaron —la robó, como se sabe, Lorenzino— la finísima cota de mallas de la cual no se separaba nunca.**”

del Reyno, **el Duque de Alva**, el Conde de Venavente, el Marques de Aguilar ,el Marques de Cogoloudo con otros muchos Españoles, el Conde de Potencia de la casa de Guevara Español, y todos los Señores de título del Reyno de Napoles,y de fuera del vinieron aquí a darle el parabien de la victoria de Tunez, y a otros negocios_Pedro Luys Farnesio, hijo del Papa, y Ivan Picolomino Obispo de Ostia Cardenal de Sena, y Alexandro Cesarino titulo de santa Maria inviolada Cardenal Diacono, Legados del Papa, y Hercules Deste Duque de Ferrara, (...). Vinieron el Duque de Urbino y quatro Embaxadores de Venecia, y Alexandro de Medicis Duque de Florencia, hijo del Duque Lorenzo, y sobrino de los Pontífices León X. y Clemente VII venia con luto por la muerte de Hypolito de Mediéis Cardenal de San Laurencio Indamaso, y en entrando en la Corte dexo el luto. (...)Casó el Emperador fu hija natural Madama Margarita con Alexandro de Medicis Duque de Florencia.”

Las fiestas para celebrar la boda de Alejandro de Médicis y Margarita de Austria, muy explícitas en Sandoval, o Varchi, apenas si se mencionan en Bomarzo, sino es para poner de relieve la opulencia de las mismas Y durante el resto de nuestra permanencia en Nápoles, que me hundió en la barahúnda de placeres, sólo estuve a su lado cuando lo exigía la etiqueta³⁷¹.

³⁷¹ Bomarzo, cit., p. 540.

El viaje del emperador a través de Italia discurre paralelo al viaje interior de Vicino Orsini. El tiempo que Carlos V tarda en llegar desde Nápoles a Florencia, vía Roma, para dirigirse hacia la batalla contra Francisco I, es el mismo que emplea nuestro protagonista para descubrir la solución a su problema marital. Va madurando la estrategia a seguir, mientras forma parte de la comitiva de los nobles que acompañan al César por Italia. Es una peregrinación para encontrar la solución a su calvario. Y, de hecho, su calvario comienza con la llegada de Carlos V a Roma en la Semana Santa de 1536.

Mujica Lainez hace un recorrido rápido por la ciudad de Roma en compañía del emperador y su comitiva. Las tribulaciones y los celos de Pier Francesco Orsini hace que esta visita quede en segundo plano, pero aun así el autor no priva al lector de la exactitud. El protagonista está más pendiente de sus cavilaciones y parece pasar por alto los detalles, sin embargo, en esa recogida de datos se conserva con estricta exactitud. De nuevo encontramos en Sandoval una recopilación casi exacta de los acontecimientos.

La descripción de Carlos V en Roma, se focaliza en el episodio del palio, pues aunque Vicino es incluido entre los nobles que portan el palio, por lo tanto en primera línea histórica, su cojera provoca que Maerbale le sustituya, lo que hace que su orgullo se sienta aún más herido.

“Veintidós miembros del Sacro Colegio aguardaban a Carlos Quinto en la puerta de San Sebastián, cuando entramos en Roma. Pasó el marqués del Vasto, con más de tres mil infantes; luego el duque de Alba, en un caballo caparazonado, como un bronce ecuestre que arrastraba la tropa para emplazarlo en la urbe; luego el conde de Benavente y la familia papal, vestida de grana. Fui uno de los señores romanos que transportaron el palio bajo el cual avanzó el emperador. Como cojeaba y eso me hacía oscilar, tironeaba del dosel hacia mi lado, y el monarca me espiaba de reojo, hasta que alguien me quitó la vara de la mano. Era Maerbale. Quise forcejear, pero el emperador

*alzó las cejas y dio una orden breve. Fabio Farnese me tomó del brazo y me apartó.*³⁷²

Esto es en definitiva un resumen de los hechos relatados en la *Historia de la vida de Carlos V*.

*“Miércoles a cinco de Abril de 1536 salieron de Roma veynte y dos Cardenales quedando otros quatro con el Papa,(...) y encontraron a el Emperador que llegava a San Sebastian, y hecha su reverencia bolvieron para la ciudad. Venia el Marques del Vasto en la vanguardia con tres mil y quinientos Infantes, armados de buenos coseletes, y ricamente vestidos: luego el Duque de Alva en un cavallo de armas encubertado con otros muchos cavallos de su persona con los pages (...). Entró él Conde de Venavente con todos sus criados vestidos de tela de oro. Seguiase luego la familia del Papa venidos de grana según su costumbre conforme a sus oficios. (...)Ciertos Gentiles-hombres de los Romanos tomaron el palio, debaxo del qual entró el Emperador.*³⁷³

Lo mismo sucede con los actos oficiales que el emperador realizó esos días, a los que Vicino Orsini está obligado a comparecer, y aunque parece no prestar atención apesadumbrado como estaba por sus preocupaciones, hace una relación bastante detallada:

Mujica Lainez³⁷⁴

“Le daba vueltas y vueltas, cada vez que las exigencias ceremoniales me obligaban a ir al palacio donde se alojaba el emperador y que había albergado a Carlos VIII de Francia en tiempos de Alejandro Borgia. (...)Vi al

Prudencio Sandoval³⁷⁵

“diosele al Emperador la mesma posada que cuarenta y dos años antes se auia dado al Rey Carlos Octavo de Francia en tiempo de Alexandro sexto. (...) Estuvo la semana santa en Roma, y el jueves de la Cena lavó los pies

³⁷² Ibid. p. 541.

³⁷³ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XXIII, pp. 302.

³⁷⁴ Bomarzo, *cit.*, p. 541.

³⁷⁵ SANDOVAL, *ob. cit.*, Libro XXIII, pp. 302.

emperador a menudo, en el curso de los servicios de la semana santa. Estuve a su vera la mañana del jueves en que lavó los pies de doce pobres, con humildad magnífica; lo seguí el sábado, cuando visitó siete iglesias; y el domingo de Resurrección también me incorporé a su séquito y aprecié la elegancia con que intervenía en el ritual oficiado por el viejo pontífice. Constancia de lo muy atribulado y ofuscado que andaba yo por mi propio conflicto, es que al salir del templo no me sumé al grupo de señores doloridos que en el atrio gruñían porque en la ceremonia Pier Luigi Farnese había tenido el globo del orbe, y Ascanio Colonna la diadema, presentándolos a Carlos Quinto, al que habían ataviado lo mismo que los emperadores romanos, cada vez que lo exigía la liturgia.”

a doze pobres con tanta humildad, que causo admiración a los que se hallaron presentes. Que sin perder el Cesar punto de su gravedad fue humilde y llano. El Sábado santo acompañado de doze cavalleros anduvo las estaciones: visitò siete Iglesias. El dia de Resurrecion dixo el Pontífice la Missa, en la qual se halló el Emperador venido a la usanza antigua de los Cesares. Tenia el cerro el Marques de Brandemburg su Camarero mayor, uno de los siete Electores. Tuvo el estoque Monsieur de Busay Cavallerizo mayor: el mundo Pero Luys Farnesio. Quitavale y ponía la corona Ascanio Colona Condestable de Napoles, y el virretillo el Marques del Vasto.”

Tan preciso es el Orsini en sus apreciaciones, que incluso las quejas del emperador “Sabíase que el soberano había aprovechado sus entrevistas con Pablo III para **quejarse** airadamente del rey Francisco, y había jurado que guerrearía de nuevo contra él: poco antes había muerto Sforza, duque de Milán, y esa desaparición atizaba antiguas ambiciones”, son también expresadas por Sandoval: “Un dia antes que de Roma partiese tuvo el Emperador aviso, que los Embaxadores del Rey de Francia andavan publicamente, **quexandose** del Emperador, diziendo que avia prometido de dar a fu Rey el Ducado de Milán, y que le avia faltado la palabra, y que assi seria justissima la guerra, que le pensava hazer”.

La llegada a Florencia supone la toma de una decisión personal. Ya no es necesario hacer una descripción de la estancia de Carlos V en la ciudad, y aun así no omite los detalles.

El tono cambia. Hasta este momento se hace una crítica del emperador, pero consultando las fuentes que lo ensalzan. En este momento, el rencor de Carlos V hacia la ciudad es evidente y es por eso que la narración ya no se basa en cronistas como Segni o Sandoval, sino que se acerca bastante a la de Benedetto Varchi:

“Primeramente gli venne incontro in processione ordinata, e colle croci innanzi tutto il Chericato insino alla porta de sopra detta,(...) e dopo il chericato vennero tutti i maggiori Magistrati della repubblica Fiorentina, molto riccamente vestiti, insino alla medesima Porta,(...) e dopo i Maestrati vennero a cavallo tutti quelli, ch’erano in compagnia di Sua Maestà riccamente addobbati, ultimamente venne lo Imperadore salto il baldacchino in su un cavallo bianco, (...)e dalla non manca di sua Maestà era Messe Francesco Guicciardini, vestito con un lucco di veluto pagonazzo e appiè.(...)Era primieramente la Porta onde Cesare entró, tratta da i suoi gangheri, e gettata a terra, per dimostrare, che dove egli si ritrovava, non faceva mesitiere d’altra difesa; (...) Sopra la porta ch’entra nella loggia del Palagio dei Medici erano scritte queste parole AVE MAGNE HOSPES AUGUSTE.”³⁷⁶

Datos que se parecen a los de Bomarzo.

“En vano mandó que sacaran de sus goznes las puertas de San Pier Gattolini —la actual Puerta Romana— y que arrojaran las hojas retumbantes al suelo, significando con ello que donde estaba Carlos Quinto no se requería otra defensa. En vano envió a recibirlo a la clerecía, con altas cruces cuya visión suponía grata al ánimo piadoso de su suegro; y envió a los nobles y magistrados y a cuarenta muchachos vestidos de raso carmín y calzas blancas

³⁷⁶ VARCHI, Benedetto. 1721. *Storia Fiorentina, nella quale principalmente si contengono l’ultime rivoluzioni della Republica Fiorentina, e lo sabilimento del Principato nella Casa de Medici* Colonia: Pietro Martello, pp. 584.

*que, como tenían las piernas muy bien dibujadas, daba alegría verlos, mientras levantaban el palio enorme bajo el cual iba el César entre el duque y el historiador Guicciardini, sofocado éste por el orgullo. En vano mandó poner sobre la entrada del palacio donde yo había vivido y donde se hospedó el monarca: Ave Magne Hospes Auguste.*³⁷⁷

La idea de que Carlos V no se encontraba a gusto en la ciudad viene reflejada en Varchi cuando afirma “*Partí di poi sua Maestá di Firenze a quattro giorni di Maggio. ... e da nottare, che sua maestá non lasciò Firenze, ne privilegio, ne memoria, ne segno alcuno d’essergli stato... e questo dette manifesto indicio dello sdegno, e dell’odio che’egli aveve colla città di Firenze*³⁷⁸.” Este rencor, aunque en otro sentido, será el de Pier Francesco Orsini hacia su hermano y su esposa, tras haber provocado él la infidelidad de los amantes.

El tercer hecho histórico en el que coinciden la figura de Carlos V y Pier Francesco Orsini, es la guerra en Picardía, en la que el duque participa de forma activa. Como en el resto de los casos la precisión histórica es evidente. Este hecho pertenece a la biografía real del personaje, que Mujica Lainez alterará conscientemente, por lo que en vez de analizarlo en este punto lo trataremos en el análisis del personaje.

3.2.3. La vejez. Hacia Lepanto

El título del último capítulo, *Mi Lepanto*, es significativo, pues hace coincidir la apoteosis final de la vida del duque con el acontecimiento más importante de fines del siglo XVI, “la Batalla de Lepanto”.

En su vejez el protagonista se muestra desengañado, enfrentado a la vida con el punto de vista de los que han visto mucho, han vivido mucho y desean una última oportunidad. Vicino Orsini ya no tiene miedo, el rechazo que ha sentido siempre hacia sí mismo y que le ha movido a actuar de una forma muy concreta, ha quedado atrás. Y

³⁷⁷ Bomarzo, cit., p. 544.

³⁷⁸ VARCHI, ob. cit., pp. 584.

con la apatía de la vejez se enfrenta a esta última aventura, igual de desconfiado, pero con el menosprecio que da la experiencia. “¡Bah!... —afirma—, *podía pensar de nosotros lo que quisiera. No me importaba un ardite*”³⁷⁹.

Con el desdén, y el valor que impone el no tener nada que perder y mucho que ganar, siente la necesidad de huir de Bomarzo por segunda vez en su vida, escapando de una esposa que no soporta, con el deseo de encontrar la inmortalidad a través de su hijo Horacio.

*“... se convertían para mí en razones que me movían a huir de aquel marasmo, donde la obsesión de Cleria Clementini y de memorias siniestras se conjugaban para indicarme que mi salud se hallaba fuera de Bomarzo. Y además estaba de por medio el asunto de la inmortalidad, de la gloria, de la deuda contraída con mi nombre. Y estaba la perspectiva de encontrarme con Horacio, de conquistar su voluntad definitivamente, pues, a esa altura de mi vida, cuando avanzaba palpando las sombras entre angustias, oprobios y resquemores, harto del saldo mezquino que perduraba alrededor, luego de tanta muerte injusta, Horacio constituía para mí la única, la última luz del desolado paisaje.”*³⁸⁰

Vicino Orsini no se enfrenta a los acontecimientos históricos que va a narrar con la arrogancia de los veinte años, como en Bolonia o en Roma. Ahora constituyen la última oportunidad de conseguir la inmortalidad. Si no ha podido encontrarla en la tierra en la línea del hombre medieval, al menos la encontrará a través de la fama, como el hombre renacentista que ha pretendido ser.

Mujica Lainez, como en los hechos narrados en la coronación de Carlos V o el recorrido del Emperador tras la campaña de Túnez por Italia, rescata los acontecimientos importantes, y puesto que su protagonista ha cambiado, también se observa un cambio en la recogida de las fuentes. Ahora, Orsini no los valora desde la prepotencia, sino que se une a la alegría, a la arrogancia, a la exaltación de los

³⁷⁹ Bomarzo, cit., p. 781.

³⁸⁰ Ibid. p. 780.

participantes en la contienda y se deja arrastrar por los acontecimientos, como un joven soldado más. Sus años, sus heridas, le dan la distancia justa para ser, de nuevo, un espectador, y de nuevo hace una relación exhaustiva que demuestra que realmente estuvo allí.

Los sucesos que precedieron a la Batalla de Lepanto, y la batalla misma, difieren según el cronista que los exponga. Son tantos los datos que en pocos días debieron ser narrados que es difícil encontrar un relato ordenado de los protagonistas que participaron en la contienda. Mujica Lainez mantiene una cronología acorde con la narración, es decir con el viaje de Vicino Orsini, alterando solo, con respecto a las crónicas oficiales, el orden de lo sucedido en el sitio de Famagusta, hecho que es narrado cuando evidentemente es conocido por la flota y no antes.

Nuestro protagonista al llegar a Civittavechia se enrola junto a su hijo y su sobrino en la capitana pontificia, la nave de Marcantonio Colonna. Así, observa desde primera línea todos los acontecimientos, y al pertenecer a las naves italianas y no a las españolas, mantiene en lo referente a don Juan de Austria una actitud que está entre la admiración y la crítica.

La arrogancia de la vejez, que le hace disculpar con cierta prepotencia a su primo Segismundo porque su esposa Pantasilea no le permite embarcar, y la superación de sus miedos al ridículo, le llevan a comportarse en la primera parte del viaje como si fuera un adolescente al que le hierve la sangre ante la proximidad de la expedición. Así, con la sensación de disfrutar de algo prohibido, se aprovecha de sus años al introducir en la nave a Antonello, el paje negro, imberbe, a pesar del mandato del papa, que prohibía expresamente embarcar mujeres o jóvenes anñados en la flota, ni tolerar las blasfemias. De hecho, varios soldados fueron ajusticiados por blasfemar durante la travesía.

“Al mismo tiempo se impuso una disciplina rigurosa y anómala. Los soldados eran gente licenciosa y de vida muy relajada, poco ajustable a los cánones

*morales tridentinos: alcohol, prostitución, blasfemias y juego eran elementos inherentes a los ejércitos. Imponer a los hombres embarcados la **prohibición** de jugar, beber, blasfemar o decretar **la ausencia de prostitutas, mujeres solteras, efebos, imberbes y hombres aniñados o afeminados en la flota** constituía algo insólito.*³⁸¹

La primera parte del viaje sirve para presentar a los principales protagonistas de la batalla. Hay que diferenciar los personajes históricos que participaron en la batalla, de los que son necesarios para la acción dramática, y, por último, de los que Mujica Lainez no puede resistir mantener un encuentro, como es, Miguel de Cervantes Saavedra.

Hasta la partida de la flota, el autor enumera y caracteriza a los personajes históricos principales. El único retrato que presenta es el de don Juan de Austria, siendo el resto caracterizados sólo por sus actos. Mujica Lainez enumera una larga lista de nobles italianos que participaron en la contienda,

*“Y me ofreció un lugar, con los míos, en su galera, la Capitana, que tenía por jefe (como es natural) a otro Colonna, su primo y lugarteniente **Pompeyo**, que había andado a su vera en las porfías herejes de la citada campaña de Roma y antes había asesinado, por lucro, a su suegra, una Colonna más. Horacio y mi sobrino habían sido trasladados a esa nave. Encontré a bordo a amigos y enemigos viejos: a **Pier Francesco Colonna** (sobraban los Colonna), defensor de Malta; al **duque de Mondragone**, yerno de Marcantonio (era un Caraffa, y Pablo IV había desposeído a Marcantonio en beneficio de los Caraffa, sus parientes, porque todo se guisaba entonces en familia); a **Miguel Bonelli**, hermano del cardenal y sobrino del Santo Padre; al valiente **Pirro Malvezzi**, a **Pompeyo Gentile**, a **Lelio dei Massimi**, a algunos caballeros de Malta, a **Camilo Malaspina**... pero ninguna sorpresa fue equiparable a la alegría de estrechar en mis brazos a **Horacio** y a Nicolás.”*³⁸²

³⁸¹ RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. 2008. *La Batalla de Lepanto: cruzada, guerra santa e identidad confesional*. Madrid: Sílex, pp. 140.

³⁸² Bomarzo, cit., p. 780-782.

Estos integrantes de las tropas del ejército pontificio se pueden rastrear fácilmente en las crónicas, y así los encontramos en Bartolomeo Sereno.

*“Erano all’incontro D. Giovanni nel mezzo di quattro fanali, che furono da man destra Marc’Antonio colonna Generale della Chiesa, luogotenente della Lega, il Commendator Ramagasso, **Antonio Garafa**, duca di Mondragone, **Michele Bonello**, fratello del cardinale Alessandrino, nipote del Papa, **Pirro Malvezzi** cavaliere principale e di molto valore, **Orazio Orsino di Bonmarzo**, **Lelio di Massimi**, il Commendatore di S. Giorgio, e molti cavalieri di Malta e signori francesi vendurieri: **Camilo de’Marchese Malaspina...**”³⁸³*

O también en la relación de hechos narrados en *Marcoantonio Colonna alla battaglia di Lepanto*, de Alberto Guglielmotti en 1862.

*“Similmente confermò **Pompeo Colonna** nel grado di suo luogotenente, pose generale delle fanterie **Onorato Gaetani** signore de Sermoneta, colonello delle medesime **Pirro Malvezzi** gentiluomo bolognese, e capitani delle otto compagnie, cuascuno di duocento fanti, **Flaminio Zambeccari** di Bologna...; ai quali si unirono molti prodi veterani soldati e cavalieri statisti, come **Mechele Bonello**, **Orazio Orsini de Bonmarzo**, **Lelio de’Massini**, (...) **il Marchese Malaspina...**”³⁸⁴*

Pier Francesco Orsini debe mantener hacia Marcantonio Colonna, capitán de la nave pontificia, la desconfianza que genera la rivalidad secular existente entre las familias Colonna y Orsini, sin embargo, las circunstancias hacen que lo disculpe por la “*inmensa responsabilidad*” que tiene, y tanto la novela como los relatos históricos transmiten una valoración positiva de sus actos. Una anécdota marca esta primera parte del relato

³⁸³ SERENO, Bartolomeo. 1855. *Commentari della Guerra di Cipro e della Lega dei principi cristiani contro il turco*. Monte Cassino: Pe’Tipi di Monte Cassino. Libro II, pp. 197.

³⁸⁴ GUGLIELMOTTI, Alberto. 1862. *Marcoantonio Colonna alla battaglia di Lepanto*. Firenze: Felice Le Monnier, Libro II, cap. VII, pp. 149-150.

*“La hija de Marcantonio, Dona Giovanna, esposa del duque de Mondragone, murió por esos días, y el general dispuso que su casa militar y sus guardias vistieran de luto, y que sobre la pintura roja de sus naves extendieran una capa de color negro, fúnebre”*³⁸⁵

que se puede rastrear en los textos del XIX,

*“Questi avvenimenti si tristi accrescevano la comune melancolia, con el corrotto che il Colonna faceva per la morte de donna Giovanna sua figliuola, duchessa di Mondragone; per la quale non pur la famiglia e guardia, ma le galere ancora coperte di negro, davano a tutti cagione di cordoglio e augurio cattivo.”*³⁸⁶

o bien,

*“E sebbene afflitissimo anch’esso del pubblico danno, e di quello suo privato per la morte di donna Giovanna sua figliuola, duchessa di Mondragone, per la quale no pur la sua famiglia e guardia ma le galere ancora messe a lutto e coperte di gramaglia davano a tutti cagione de cordoglio.”*³⁸⁷

La llegada de los nobles españoles a Mesina es la excusa para mostrar una vez más la fidelidad a las fuentes.

“El arribo de los españoles inundó a Messina de príncipes. El de Parma, Alejandro Farnese, vino a visitarme, por el parentesco. Lo recibí con mi primo, el duque de Bracciano. Me habló de Don Juan como si fuera un dios, un Apolo, un Marte. Todos hablaban así de él, el marqués Cibo, el conde de Santa Fiora, el de Procena, su hermano, que unían las sangres de Sforza y de Farnese. Rodeado de tantos deudos, mayor que ninguno, viví momentos de singular prestigio. La edad comporta también ventajas. Me entusiasmaron esos aristócratas italianos, tan vehementes, tan puntillosos, empenachados como

³⁸⁵ Bomarzo, *cit.*, p. 786.

³⁸⁶ SERENO, *ob. cit.*, Libro II, pp. 134.

³⁸⁷ GUGLIELMOTTI, *ob. cit.*, Libro II, cap. VII, pp. 169.

*gallos de riña, como me entusiasmaron los de Iberia, el bizarro, legendario Don Álvaro de Bazán, Don Juan de Cardona, Don Luis de Requeséns, gran comendador de Castilla; como me habían entusiasmado, en Metz, el duque de Guisa, el de Aumale, el de Enghien, el príncipe de la Roche-sur-Yon.*³⁸⁸

Son nombres que se localizan fácilmente en la relación de los hechos de la batalla, y aparecen también en la descripción de Sereno.

*“Di queste eran in Spagna quattordici; delle qualli quattro comandava D. Luigi di Requesenes, comendator maggiore di Castiglia. (...) Tra’ quali erano principali il Cavalier francesco Maria, figliuolo di Guido Ubaldo Duca d’Urbino, e seco Alderano cibo marchese di Carrara...; principe Alessandro Farnese figliuolo di Ottavio Duca di Parma... Paolo Giordano Orsino, Duca de di Bracciano ... e finalmente don Alvaro di Bazan, Marchesse di Santa Croce con trenta galeredi Napoli, delle qualli egli era Generale, vi giunse; e con esse galere, le fanterie itlaiane del Conte di Santa Fiore.*³⁸⁹

No se dedica Vicino Orsini en esta ocasión a relatar todos los acontecimientos de Civitavecchia, de Nápoles o de Messina. Es exacto con las fechas, con la llegada de las naves, con los acontecimientos más importantes, pero centra su atención en divertirse con los más jóvenes, disfrutando del compañerismo con el que siempre soñó y describiendo más los bajos fondos que la gloria de la nobleza que llegaba a los puertos. No puede omitir, sin embargo, referirse a dos hechos fundamentales, la descripción de don Juan de Austria, y hace un guiño a los fastos en Messina para el recibimiento del hijo bastardo del emperador³⁹⁰,

³⁸⁸ Bomarzo, cit., p. 787.

³⁸⁹ SERENO, ob. cit., Libro II, pp. 134

³⁹⁰ HAMEMEN Y LEON, Lorenzo van der. 1627. *Don Iuan de Austria: historia*. Madrid: Por Luis Sánchez. A costa de Alonso Pérez, pp. 161-163. “Hizo su entrada por la puerta Real del puerto, con suntuoso recibimiento de la Ciudad, que la solenizó con ornamento de gran gasto, por arcos verdaderamente triunfales llenos de estatuas, historias, empresas, fábulas, hieroglíficos, letras y inscripciones en versos italianos y latinos en loor del Papa, del Rei, de los Venecianos, de su alteza, de su padre y abuelo; referiré uno, o dos, y particularmente el de la puerta Real; los demás no porque no pretendo cansar. Era este cuadrado, y de veinte y cinco cannas de largo, cada rostro, o fichada (medida es de Italia) entrava la mitad en el mar. (...) Véase en la parte Oriental, en el medio D. Juan armado con el exercito católico, y a pies postrados los moriscos de Granada (...) En lo alto en una cartela esta inscripción (...), y

*“Me entusiasmaron esos aristócratas italianos, tan vehementes, tan puntillosos, empenachados como gallos de riña, como me entusiasmaron los de **Iberia** (...) Pero a los demás (esto no lo revelé a nadie) preferí los españoles, vestidos de negro, entintados de la cabeza a los pies, sin más luz en el traje que una cadena de oro y una breve golilla, parcos, sombríos, llameantes las miradas.”³⁹¹*

Las descripciones generales ponen de manifiesto el carácter austero de los españoles de finales del siglo XVI, inmersos en la Contrarreforma, que se refleja en primer lugar en la sobriedad en el vestir. La luz que desprende don Juan no pasa desapercibida, y Mujica Lainez utiliza una técnica muy similar a la usada para describir a su padre Carlos V. Si el emperador había aparecido como el perfecto guerrero y estratega, su hijo, don Juan, es, ahora, el perfecto cortesano, el modelo de hombre del Renacimiento. A lo largo de la contienda, se le observa desde la lejanía, buscando entre los detalles aquellos que le hacen más humano.

“Don Juan tenía veintitrés años. Su belleza irradiaba, como la de los arcángeles. Danzó admirablemente, en la diestra, en vez del bastón de mando, la máscara inútil. Los ecos de ese baile lo precedieron hasta Messina, con los de la recepción napolitana, durante la cual el cardenal Granvela le confió el estandarte bendecido por Pío V, (...) Y por encima del resto me maravilló Don

en lo baxo este dítico e una airosa tarjeta (...) A la mano derechas estaba Roma con una corona y cetro, dando a Messina los privilegios. (...) A la sinistra se via Vulcano, y dos oficiales labrando las armas de don Juan, (...) En la parte de Occidente contra la ciudad, se mostrava en el medio el rio Camario, barba y pelo largo; coronado de espadañas con una espada en la una mano, y en la otra una corona de laurel, mostrando coronar a Don Juan. (...) Tenia al lado derecho a Marte, en un carro tirado de cavallos sobre el signo de Aries, muchas armas por trofeo, y gente militar que le seguía (...) en el lado izquierdo esta una doncella hermosa, y bien vestida entre las armas de la Casa de Austria, y de Messina, que son una Cruz de oro en campo roxo; y tenía en la mano derecha la cabeça de Jano con sus dos rostros. (...) en la parte del setentrion se veia Proteo en medio de unos mostruos marinos, que con la mano izquierda señalavan este edificio...

Estavan las calles vestidas de brocados y telas, las ventanas llenas de damas de hermosura y riqueza adornadas, la playa poblada de milicia, y ciudadanos. Fue de todos saludado con grandes deprecaciones, reverencia y amor; felicidad deste príncipe. Y con fiestas, música contento publico y salva de soldados, de las naves, galeras y Ciudad, passo hasta el Alcaçar, acompañado de los Señores y Cavalleros costosamente ataviados, y lucidos con libreas y criados, mostrando cada uno con emulación y competencia la grandeza de su casa, y excelencia de su nación. (...)

En la tierra tanto Alemán hermoso, tanto italiano bizarro, tanto español brioso; la variedad de trages y colores en plumas, vestidos y vandas; la correspondencia, y armonía de los tiros, arcabuces, y trompetas; el deslumbrar las armas heridas del sol; el brillar del oro, la plata y piedras preciosas con la claridad del día; el coronarse la ciudad, y los vasos de tanta luminarias...”

³⁹¹ Bomarzo, cit., p. 788.

*Juan, cuando acudí a rendirle pleitesía a bordo. Por algo se llama bastarda, en las galeras, la vela mayúscula, la que más viento recoge. El hijo del amor —y Dios sabe si detesté a los bastardos, en una época, empero, en que los vástagos de los papas fundaban líneas dinásticas—, el hijo espurio de Carlos Quinto iluminaba las naves y los salones, con su presencia, como una antorcha.*³⁹²

Estas referencias a don Juan, son las que llegan, incluso, de las fuentes italianas, para quienes la personalidad del príncipe español justifica el mando de la flota. Bartolomeo Sereno lo describe también aludiendo a luz que irradiaba.

*“Il quale di età giovanetto, d’aspetto bellissimo di fatti chiaro, di grado altissimo, e di aspettazione sopra tutto grandissimo, piú gli occhi e gli animi di tutti traeva, che nè gli uni nè gli altri rendesse satolli, per molto che d’afficarsi in lui si stancassero.*³⁹³

Y también lo hace Guglielmotti.

*“Era don Giovanni d’età giovanetto, di aspetto bellissimo, di maniere gentile, e di grandi speranze (...) Indole egregia, amor di gloria, sincerità d’animo, e desiderio del pubblico bene si accordavano mirabilmente in lui, e dalla franca espressione di sua fisionomia venivano a chiunque il riguardasse dimostrati.*³⁹⁴

El viaje de don Juan desde Barcelona hasta Messina hace brillar al cortesano en las cortes italianas que le homenajan en cada puerto donde fondea la flota, y los historiadores se empeñan en destacarlo.

“Passando per Barcellona, Don Giovanni d’Austria, seguito da un brillante corteggio di signori e di cavalieri bramosi si dividere con lui i pericoli e i trionfi della Croce, s’imbarcò a Genova a bordo di una squadra di piú di trenta galere, e giunse un giorno d’agosto a Napoli. Nella capitale della Liguria il

³⁹² Ibid. p. 787.

³⁹³ SERENO, *ob. cit.*, Libro II, pp. 136.

³⁹⁴ GUGLIELMOTTI, *ob. cit.*, libro II, cap. IX, pp. 172.

*doge e il Senato gli avevano fatto un'accoglienza onorata. Molti principi italiani gli avevano inivato ambasciate, augurie e lettere di felicitazione. A Napoli egli ebbe un'accoglienza anche piú splendida e festosa. Gli venne incontro il vicerè Granvella seguito da un brillantissimo corteggio; e per tutto ove passò, il popolo, ammirato delle grazie della sua persona non meno che del suo aspetto cavalleresco e dell'intrepidità che brillava ne'suoi grandi occhi celesti, lo salutò con entusiasmo. Non mancarono le feste e gli spettacoli. Don Giovanni a cui piaceva ogni arte ed esercizio cavalleresco, prese ad ess parte alternando con quei passatempi le occupazione serie che gli incombevano.*³⁹⁵

El autor argentino no puede obviar tal información. Es el verdadero cortesano al que Vicino Orsini le gustaría emular. Sin embargo, en este momento final de su vida ya no es necesario. El duque no participa de los actos de homenaje, alude a ellos, habla de lo sucedido en Génova, en Nápoles, y es capaz de admirarlo sin envidia. “*El hijo espurio de Carlos Quinto iluminaba las naves y los salones, con su presencia, como una antorcha*”³⁹⁶ de hecho es descrito como “*dios, un Apolo, un Marte*”.

Pero este es la apoteosis final, en la que se ensalzan los corazones por lo que los grandes sentimientos están presentes y son el foco de atención. El narrador elige las heroicidades más conmovedoras, las injurias más terribles, y lo hace desde el principio de la narración con casos como el expolio sufrido por el duque de Naxos, Giacomo IV Crispi. Su amistad con Vicino Orsini da la oportunidad a Mujica Lainez para conseguir que su protagonista se cuele de nuevo en la Historia al hacerlos coincidir en el momento exacto en el puerto de Messina cuando se producen las revueltas entre los soldados italianos y españoles.

“Or mentre quivi (in Messina) si stava aspettando che gli altri ministri dei collegati con gli altri vascelli si riducessero, gli spagnuoli soldati che al presidio di quella città si trovavano, forse perchè avevano udito che la questione siguita in Napoli tra quelli della loro nazione e i soldati italiani del

³⁹⁵ BOGLIETTI, Giovanni. 1894. *Don Giovanni d'Austria: studi storici*. Bologna : C. Zanichelli, pp. 174.

³⁹⁶ *Bomarzo, cit.*, p. 788.

*Papa fosse con disvantaggio dei loro terminata, e per ciò sperando vendicarsene volessero farne risentimento; o per qualsivoglia altra cagione lo facessero, assaltarono una notte con abbominevol sorvechieria alquanti dei soldati di quelle galere, i quali senza sospetto, il fresco della terra sicurà godendosi, che qua, che là d'intorno al porto per tutto sparsi dormivano. E Avendone alcuni così all'improvviso feriti, con dionesta vigliaccheria molte spade e cappe di essi rubarono...*³⁹⁷

Mujica Lainez no puede por menos que explotar la idea de las revueltas. Si la falta de concreción histórica de su personaje no le permite ponerlo en un primer plano, junto a los grandes, sí puede hacerlo partícipe del ambiente que rodea los escenarios circundantes.

*“Había allí trescientos bajeles, todos encendidos, todos vibrantes, como aves inmensas, del papa, de España, de Venecia, de Nápoles, de Saboya, de Génova, de Sicilia, de Malta... Casi ochenta mil soldados se agolpaban en la dársena, en las tabernas y en los figones, en los lupanares y en las calles que resonaban con el estrépito. Se topaba con ellos doquier. Y no disimulaban su inquietud. Reñían por cualquier futesa, pese a las severas prohibiciones, a los duros castigos.”*³⁹⁸

En la reyerta que narran los textos históricos es posible camuflar a dos nobles viejos, y medio lisiados acompañados de un jovencísimo paje.

“Más o menos donde se encuentra hoy la estatua de Don Juan de Austria, frente a la iglesia normanda de la Annunziata del Catalani, caímos sobre una pandilla de genoveses beodos, enzarzados en una disputa incoherente con varios sicilianos. El duque de Naxos quiso intervenir y separarlos. Nunca lo hiciera. Los contendientes, frenéticos por efecto del vino, no reconocieron nuestra calidad. Ni tiempo nos dejaron de declarar quiénes éramos. Se nos

³⁹⁷ Lettera di Onorato al cardenale di Sermoneta, data da Messina 10 agosto 1571. En GUGLIELMOTTI, *ob. cit.*, libro II, cap. VIII, pp. 170.

³⁹⁸ Bomarzo, *ob. cit.*, pp. 790.

arrojaron encima, repentinamente solidarios y desentendidos de la querella inicial, y, antes de que desenvaináramos, de una estocada tendieron a Crispi y a mí me alcanzaron con un garrote en el hombro, en el sitio mismo que el leopardo desgarró con sus zarpas agudas. Reabrióse la herida y me desvanecí, mientras Antonello chillaba como condenado, y los miserables, tambaleantes, abandonaban el campo de su fechoría.”³⁹⁹

En el mismo sentido, se permite también introducir en el tumulto de soldados españoles un personaje histórico, Miguel de Cervantes. De todos los encuentros con personajes históricos, tal vez sea el de Cervantes el más artificial, como afirma Montero Cartelle⁴⁰⁰, y lo es, seguramente, por su proximidad a nuestra literatura, o por el hecho de que el español obsequie al duque con un librito de las obras de Garcilaso de la Vega.

Mujica Lainez no deja nada al azar. De entre todas las posibilidades de encontrar al genio de la literatura castellana elige precisamente los altercados entre italianos e hispanos en Messina. No lo presenta en el discurso como un personaje relevante, sino que la trascendencia se la darán los siglos venideros, cuando el duque se da cuenta de quién era. Es el personaje que mejor demuestra la “inmortalidad” del duque. El hecho de que el autor del Quijote le salvase la vida podía haber abierto toda una línea de profundización literaria que Mujica Lainez no sigue.

Ya antes Mujica Lainez había eludido el encuentro de su protagonista con Ariosto (quien había sido invitado a su boda con Julia Farnese) cuya influencia sobre Vicino es esencial para entender toda la novela. Lo lógico sería ahora que este encuentro con Cervantes, que aun es solo un simple soldado, no hubiera tenido lugar.

La influencia de Cervantes en la obra de Mujica Lainez, y la admiración que el autor argentino siente por el creador de *El Quijote*, hace difícil pensar que se pudiera sustraer a este encuentro. Pero Cervantes es un personaje en la sombra, relegado a un

³⁹⁹ Ibid. p. 790.

⁴⁰⁰ MONTERO CARTELLE, Enrique. 1989. “El mundo renacentista en Bomarzo, de Manuel Mujica Lainez”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 18, pp. 171-180.

segundo plano por la personalidad egocéntrica del duque. Sólo adquiere importancia al recordar el hecho, y el pasaje en realidad está marcado por la angustia de quien ha perdido una gran oportunidad sin saber que había estado a su alcance.

*“Yo, **tonto de mí**, en lugar de alentarlo para que continuase refiriéndome episodios de la vida del héroe me puse a explicar lo que representaba mi propia creación literaria. (...) pedí al paje del cardenal Aquaviva que tornase a visitarme. Prometió hacerlo, pero al día siguiente no apareció por la Capitana, y al otro, 8 de setiembre, se efectuó en Messina la revista general de la flota. Ya **no lo vi nunca más, y concluí por olvidarlo. Siglos más tarde he pensado infinitas veces en él, con desesperación.** (...) ¡Ay, si yo hubiera sabido, si hubiera adivinado! Pero ni siquiera pude enterarme de la edición del Quijote, para la cual faltaban treinta y cuatro años todavía, ni de nada, ni de nada... Cervantes se redujo a eso, para mí: a un paje, un camarero del cardenal Aquaviva y Aragón; un soldado del capitán Diego de Urbina, del tercio de Don Miguel de Moncada, (...)un poeta, un muchacho a quien di mi volumen de Ariosto y que me dio el suyo, de Garcilaso de la Vega... Unos ojos negros, una leve sonrisa... Mi sangre manchó sin duda su jubón, en tanto me sostenía, me abrazaba... Junto al mío, el corazón de Cervantes... Y yo, **imbécil**, le menté mi Bomarzo retórico, en cuarenta cantos fantasmales, en un diluvio de estrofas invisibles, cuando él callaba y aprobaba mis pobres frases preñadas de vanidad... **¡Si hubiera sabido!** Lo hubiera aposentado en mi castillo.”⁴⁰¹*

Desde su perspectiva futura, Mujica Lainez / Vicino Orsini, se rencuentra con los dos genios de la literatura española, Cervantes, y Garcilaso de la Vega. De Garcilaso da bastantes datos de sus campañas en Italia, de su vida y de su muerte, que más parecen sacados de un manual de literatura que de la información que el duque puede conseguir en ese momento

Pier Francesco Orsini se convierte, merced a sus heridas, en un espectador privilegiado. Participa de los hechos desde su silla a bordo de la Capitana pontificia y

⁴⁰¹ Bomarzo, cit., p. 790-795.

sigue escrupulosamente los relatos que sobre la flota existen desde el momento de la partida de Messina. Conjuga tres aspectos para demostrar su presencia: lo **vivido**, aquellos aspectos en los que personalmente desea dejar testimonio de su presencia; lo **narrado**, los hechos cronológicos de los acontecimientos; lo **plástico**, las descripciones pictóricas de la flota.

La cronología de los hechos es exacta, así como la descripción de los lugares, toda una puesta en escena que lleva hasta el 7 de octubre de 1571. Vicino Orsini se empeña en demostrar que participa de la Historia, con referencias en primera persona del tipo “*casi nos fuimos a las manos los unos contra los otros*”. Hay momentos que quiere dejar constancia de lo que está viviendo y no son precisamente los datos más bélicos, sino los más cotidianos.

Vicino hace una descripción calmada del viaje, al compás del golpe de los remos, las voces y gritos desde el puente, y de la lectura de los versos de Garcilaso. Acorde con su biografía, la visión de un prodigio en el cielo, considerado como un presagio, es el hecho del que realmente quiere participar. Este dato no aparece en todas las crónicas, aunque sí lo hace en Sereno y en Guglielmotti.

“Così risoluto in tutti i modi d’andare a Corfù, mentre dal vento soverchio di navigare sono impediti, cosa mirabile o prodigiosa in quella cala la notte seguente sopra l’armata si vidde. Era il cielo molta sereno, e da gagliarda tramontana d’ogni nube purgata, el ecco nel mezzo di esso nell’aere una fiamma di fuoco si grande e si chiara comparve, che in forma d’una colonna ardesse, pero lungo spazio fu da tutti con meraviglia veduta. Che prodigî, o Dio, che evidenti segni son questi della celeste protezione di questo popolo fedele! Che fia, che seggendo quello che poco appresso felicemente successe, non conosca e confessi, che, come già il popolo diletto d’Israello, così l’armata cristiana Iddio nella colonna di fuoco procedesse?”⁴⁰²

⁴⁰² SERENO, *ob. cit.*, Libro II, pp. 160. También en GUGLIELMOTTI, *ob. cit.*, Libro II, pp. 191.

La luz celestial también es para el duque una señal de Dios. Es tal vez el dato más controvertido, el que los historiadores podrían poner en duda. El hecho de que él sea testigo es prueba suficiente para comprobar su veracidad. Solo lamenta que Silvio Narni no esté presente, ya que su criado, su astrólogo, le hubiera dado la dimensión que merecía este suceso.

*“En el cielo calmo, una noche plateada de estrellas en que soplaba el viento del norte, brotó una luz cegadora que atravesó el espacio con su fusta de llamas. Levantose de las colas donde oteaban los vigías un vasto clamor. Dios nos daba la señal del triunfo. Yo fui testigo del signo candente. Estaba sentado en mi silla, junto al palo mayor, arrebujado en las pieles de oso.”*⁴⁰³

La minuciosidad con la que hace referencia a los más mínimos detalles del viaje y la batalla se asemeja a lo transmitido en Bolonia. Las figuras de Carlos V y de don Juan, están tratadas de la misma manera, y también lo está el relato de lo acaecido desde la partida de Messina hasta la victoria final.

En primer lugar se detalla las circunstancias de la salida, con una plasticidad casi cinematográfica.

“La Real de Don Juan de Austria levó anclas la primera. Sesenta galeotes la impulsaban al ritmo de sus remos. El nuncio de Su Santidad, desde un bergantín, en la boca del puerto, bendijo la escuadra que partía hacia el mar de Grecia. Una a una desfilaron las galeras, las galeazas, las fragatas. Las había muy bellas, con áureas alegorías en las popas y en las proas, esculpidas como fachadas de palacios. En la de Juan Andrea Doria, servía de fanal un gran mapamundi de cristal transparente, regalo de su mujer. Ondulaban en la brisa las banderas que distinguirían las alas diversas de la flota: para el cuerpo de batalla dirigido por Don Juan, las azules; para la formación derecha, de Doria, las triangulares, de verde tafetán; para las de la izquierda, del proveedor general, el veneciano Agostino Barbarigo, las amarillas; las

⁴⁰³ Bomarzo, cit., p. 796.

blancas, para la reserva del marqués de Santa Cruz; pero en la Real y en las naves capitanas, como la mía, en lugar de banderolas se izaron a los mástiles delgadas flámulas que provocaban a los aires.”⁴⁰⁴

Aunque el color de las enseñas suele aparecer en las crónicas en el momento de formación que antecede a la batalla, sí se encuentran referencias de ambos hechos, aunque no todos en las mismas fuentes, como se puede apreciar en algunos historiadores.

Hammen y León⁴⁰⁵

“El día siguiente partió don Juan por la mañana con los restante della. Era de dozientas y ocho galeras, seis galeazas y cincuenta y siete fragatas. El Nuncio la dedixo, y cada vaso como salian del puerto, desde el muelle.”

Rivero Rodríguez⁴⁰⁶

“Todas las galeras de este grupo (Cuerno destro de Gian Andrea Doria) llevarían una pequeña enseña de tafetán verde en la punta del árbol para ser reconocidas; también se indicó que cuando en la galera de su comandante se izara la enseña verde con la punta negra se daba señal de entrar en orden de batalla. La segunda escuadra, compuesta por 64 galeras al mando de Juan de Austria, se llamaría la *battaglia* y llevaría una enseña de tafetán azul. La tercera, *Sinistro Corno*, al mando de Agostino Barbarigo, tendría una enseña de tafetán “berettino” (amarillento) y, por último, la cuarta del marqués de Santa Cruz, compuesta por treinta galeras identificadas con enseñas de tafetán blanco, tendría el nombre *Il soccorso* e iría siempre en retaguardia para ayudar a reforzar a cualquiera de las otras tres al entrar en combate.”

La tensa calma del viaje en busca del enemigo se refleja en varios episodios que no sólo ponen de relieve la templanza con la que los altos mandos, especialmente don Juan, son capaces de controlar la situación, sino que muestran el día a día de la tropa en

⁴⁰⁴ Ibid. p. 795.

⁴⁰⁵ HAMMEN, *ob. cit.*, pp. 169.

⁴⁰⁶ RIVERO, *ob. cit.*, pp. 158.

las naves. Pero el narrador no se sustrae a la Historia y todos los incidentes continúan formando parte de ella. El más importante fue el de la galera veneciana en la que Veniero mandó ahorcar a un capitán español. Este dato aparece en todos los escritos como un momento crítico en el que a punto estuvo de fracasar la empresa por la disputas entre los integrantes de la liga, y Mujica Lainez lo utiliza de la misma manera, para reafirmar la valía de los nobles italianos, en concreto la de Marcantonio Colonna y cómo su carácter hizo templar los ánimos de don Juan de Austria y los de Veniero. La relación que hace Guglielmotti del desenlace se parece mucho a la del autor argentino,

Mujica Lainez⁴⁰⁷

“Corfú... Don Juan y los jefes principales la recorrieron y regresaron a bordo transidos de pesadumbre. Me contó Horacio Orsini que habían hallado doquier las huellas del incendio, del saqueo, de la violación. Ardía su cólera. Luego que zarpamos de Gomenitza, en la costa de Albania, me refirió las disensiones que trastornaban a nuestra gente. Los venecianos se oponían a acatar las órdenes de Doria, almirante genovés, por el rencor que enfrentaba a las dos repúblicas navales; Veniero mandó ahorcar a un capitán español, que tumbó de un tiro de arcabuz a uno de sus jefes, y las cosas se pusieron ásperas; casi nos fuimos a las manos los unos contra los otros, olvidados de los turcos que acechaban, de los dominicos, los franciscanos, los

Guglielmotti⁴⁰⁸

*“Per questa deliberazione, don Giovanni fece trattenere il consiglio unito, mandò per Marcoantonio, e quivi in pubblico il richiese se avesse udito il gran disordine del general Sebastiano, che egli non sarebbe mai per comportare. [...] Marcoantonio era rivolto coll’animo a scusare que fatto [...] ciò non pertanto, **veduto l’alterazione di su Altezza, si contenne**. Molto piú che quivi erano taluni i quali per private passione facevano cattivi ufficî; e più ancora che non miravano se non alla dignità dell’Altezza sua, facendo poco conto di tutti gli altri; e pochi di loro sapevano qual fosse la sostanza de capitoli; talché avrebbero anzi acceso che spento il fuoco. (...)*

E Marcoantonio salutandolo graziosamente si partiva dicendo: che sarebbe andato di presente a trattarne con Agostino Barbarigo, nella prudenza e destrezza del quale molto si

⁴⁰⁷ Bomarzo, *cit.*, p. 801.

⁴⁰⁸ GUGLIELMOTTI, *ob. cit.*, pp. 199.

capuchinos y los jesuitas que sin embargo habían distribuido a cada soldado un rosario bendito y un Agnus Dei de consagrada cera; **Marcantonio Colonna fue llamado tres veces, en la alta noche**, para asistir a las turbulentas reuniones del consejo; la ira de Don Juan era tanta, que si no lo apacigua Marcantonio quién sabe qué hubiera sucedido; nos hubiéramos acuchillado, los venecianos de una parte y los españoles y pontificios de la opuesta; pero **Sebastián Veniero, cuyos setenta años irascibles se encaraban con la autoridad suprema de la expedición, con el hijo querido del Santo Padre, no participaría ya del consejo; en su lugar lo haría Agostino Barbarigo, que transmitiría sus instrucciones.**”

confidava.

Tornando allora col palischermo verso la sua capitana, **già presso mezzanotte**, vide tutta l'armata sossopra in un gran rumore, per essersi saputa la deliberazione del consiglio privato di sua Altezza contro la persona del Generale veneziano. [...] ed Agostino Babarigo per quel rumore era venuto sulla capitana pontificia, e aspettava Marcoantonio ritornase dal consiglio. [...] Convennero in questo, che Sebastiano non dovrebbe piú intervenire nei consigli, ma starsene nella galera privatamente, e non farsi vedere a don Giovanni, nè anche nel navigare; e che il Babariglo potrebbe in sua vece entrare in consiglio, posto che Marcoantonio avrebbe sempre riferito prima che si dovesse trattare, affinché l'altro potesse venirci in dettato dal suo Generale e dagli altri provveditori. Preso questo concerto, **se ne andarono al Veniero**; e como dubitavano dalla sua terribile natura, per essere que **vecchio collerico** e di subitanea impressione, fermarono insieme di usare ogni arte per condurlo a secondare il loro avviso. Ma trovarono la cosa tanto facile, che in due parole restó conclusa: [...] **indi tornó a don Giovanni** che era quasi solo col marchesse di Santacroce e don Luigi de Requesens [...] La mattina seguente tutta l'armata, per la prudenza del generale romano compata dal presentissimo pericolo, assai quietamente dava le vele ai venti, facendo proa verso la Cefalonia.”

Lo sucedido en Famagusta en el agosto anterior, pero que sólo la tropa conoce en este momento, es tan significativo, desde un punto de vista narrativo, que no puede ser desaprovechado por el autor, eso sí, para poder introducirlo conociendo todos los detalles debe echar mano de la inmortalidad de su protagonista que cuenta también el final de la historia.

“Un bergantín llegado de Candia nos trajo malas nuevas. Famagusta, último bastión de Chipre, había caído y Marcantonio Bragadino, capitán de la ciudad, luego que capituló bajo condiciones, había sido traicionado por Lala Mustafá, el cruel jefe turco, quien lo mandó desollar vivo, ante sus ojos, y ordenó que rellenaran su piel con paja y que expusieran grotescamente aquel trágico muñeco, para despacharlo a Constantinopla después. Imaginará el lector cómo repercutieron las noticias entre nosotros, particularmente sobre nuestro Bragadino y sobre nuestro Marcantonio. Años más tarde, el hermano de la víctima adquirió los despojos por una gruesa suma, y los depositó en una urna de mármol, en la iglesia de San Giovanni e Paolo de Venecia donde yace mi tío el conde de Pitigliano.”⁴⁰⁹

Si la cólera del bajá Mustafá hacia los venecianos y en especial hacia Bragadino, aparece en todas la crónicas de forma muy detallada, también es fácil rastrear lo que sucedió con sus restos.

“En fin el 17 de agosto, Bragadino después de los mayores insultos y ultrajes, que realzaron el mérito de este héroe, fue desollado vivo, su piel se llenó de paja, su cuerpo fue despedazado, y sus miembros esparcidos por varias partes de la muralla: su piel con las cabezas de los principales caudillos Venecianos fue enviada a Constantinopla, y presentada al sultán, digno regalo de tal vasallo a tal tirano. Antonio Bragadino, hermano de este comandante, rescató

⁴⁰⁹ Bomarzo, cit., p. 802.

*la piel de este héroe, y fue enterrada en Venecia en 1596 con la mayor pompa. Su gloria será eterna como la infamia de sus bárbaros asesinos.*⁴¹⁰

El lento viaje acompasado por las olas constituye la calma que precede a la tempestad, la catarsis final. “*El domingo 7 de octubre, muy de mañana, se descubrieron ambas flotas*”. La batalla dará comienzo al mediodía, pero ya de madrugada se pone en marcha la representación, la puesta en escena, con las que ensalza el espíritu de los valientes y hace que los espectadores contengan la respiración en sus butacas dispuestos a disfrutar de un gran espectáculo.

*“Entonces Don Juan de Austria nos ofreció un espectáculo estupendo, uno de esos espectáculos que el Renacimiento prodigaba en los momentos necesarios, con su incomparable sentido de la belleza teatral, algo que nos conmovió hasta la médula, que nos inundó, aun a los coriáceos pecadores escépticos, de radiante fervor místico.”*⁴¹¹

Los textos históricos hablan también de espectáculo, de la puesta en escena que don Juan de Austria representó ante sus hombres como una coreografía bien estudiada y que Mujica Lainez reproduce con su magnífica prosa.

Tres citas salpican el relato, de las cuales dos Vicino Orsini solo puede conocer desde su posición de hombre que ha sobrevivido a los siglos y ha estudiado la historia. Las dos primeras pertenecen a Pío V, una ensalzando la figura de don Juan, “*Hubo un hombre enviado por dios, que se llamaba Juan*”⁴¹², y la otra como una premonición que tuvo el pontífice de la victoria de la flota, “*Ir a dar Gracias a Dios, porque nuestra flota va a combatir contra los turcos y Dios le otorgará la victoria*”⁴¹³. La tercera está puesta en boca de don Juan justo antes de comenzar la batalla, “*recordad que vais a*

⁴¹⁰ LA PORTE, Joseph de. 1795. *El viagero universal, o noticia del mundo antiguo y nuevo*. Traducción Pedro Estela. Madrid: en la Imprenta Real, pp. 359

⁴¹¹ Bomarzo, *cit.*, p. 803.

⁴¹² *Ibid.* p. 804.

⁴¹³ *Ibid.* p. 805.

combatir por la Fe; ningún cobarde ganará el cielo”⁴¹⁴. Las tres, extraídas de diferentes crónicas sobre Lepanto, enmarcan la descripción de don Juan de Austria, que eclipsará cualquier otro hecho⁴¹⁵, incluso el orden de los sucesos acaecidos en ese momento hasta el inicio de la batalla.

Pier Francesco Orsini es literalmente un espectador sentado en su sillón dispuesto a presenciar una batalla. “*De regreso, lo contemplé muy de cerca, pues Samuel Luna me había acarreado con la silla hasta la borda*”. Aunque previamente el acercamiento de la flota enemiga parecía haberlo involucrado en la escena.

*“Al principio no pudimos decir, tan leves se distinguían las velas contrarias en la bruma, si se trataba de barcas de pescadores. Vi las primeras naos rivales — eran dos— tras el cristal del catalejo de Nicolás Orsini, como si observase una curiosa miniatura enmarcada en un aro de bronce, pero pronto la escena se colmó de manchas blancas, como si a la distancia aleteara un vuelo de albatros.”*⁴¹⁶

Es una descripción muy similar a la que aparece en el manuscrito anónimo del Instituto Histórico de la Marina.

⁴¹⁴ Ibid. p. 804.

⁴¹⁵ Con respecto a la primera cita en BENNASSAR, Bartolomé. 2000. *Don Juan de Austria: un héroe para un imperio*. Madrid: Temas de Hoy, pp. 101. Aparece: “Felipe II presionaba para que su hermano fuese elegido generalísimo, ya que España proporcionaba la mayor contribución en dinero y hombres, pero correspondía al Papa Pio V la decisión final. ¿Fue cierta la premonición del Papa al citar el Evangelio de San Juan: “*Fuit homo missus a Deo, cui nomen era Ioanes*.”

La segunda, también en boca de Pío V se muestra en varias fuentes como una revelación divina que el Sumo Pontífice tuvo justa antes de comenzar la batalla. DELL’AJA, Gaudenzio. 1971. *14 agosto 1571: Un avvenimento storico in S. Chiara di Napoli*. Napoli: [s. n.]. En nota a pie de página se recoge: *Catena Girolamo, vita del gloriosissimo Papa Pio quinto, Toma 1647; Gabutius Antonius, De vita et rebus gestis Pii V. Pont Max Romae 1712; De Falloux du Coun dray Frederic A. P. Histoire de Saint Pie V, Pris 1851, «Affermano che mentre mentre si decidevano le sorti delle armate cristiane nel mare di Lepanto, il Sommo Pontefice che stava trattando con Bertolomeo Bussotti, suo tesoriere generale, interruppe il discorso, si alzò e, aperta la finestra, stette alquanto in contemplazione a guardare il cielo, poi esclamò: “Non è più tempo di negoziare di questo, andate a ringraziare Dio perchè la nostra armata ha combatutto con la Turchesca e in quest’hora ha vinto”.*

En cuanto a la tercera, no he encontrado las palabras exactas que recoge Mujica Lainez, sin embargo se hace referencia al discurso de don Juan de Austria. Por ejemplo en SERENO, *ob. cit.*, libro III, pp. 189 se indica, “(...) Più grande occasione nè più degna di questa sperar non potete; essendo che i guadagno in tutti i modi, e col vincere e col morire, molto certo n’aspetta. Non mancherà Iddio di dar l’eterna vita ed i beni del cielo a uelli che in così giusto e santo conflitto riceveranno la morte. Non mancherà il mondo di dar gloria suprema non pure a quelli chi rimarvan vivi, ma duplicato ancora ai medesimi morti. Il nostro stardardo, il nostro Capitano, è Cristo crocifisso. Egli combatterà per la causa sua; seguimolo ardentemente; che ne darà la vittoria.”

⁴¹⁶ Bomarzo, *cit.*, p. 803

“...se tomó camino de los Escorçolares, donde a la mañana, DOMINGO SIETE DE OCTUBRE de mil y quinientos y setenta y uno, al hazer del dia, se hallo a tres millas de la ysla; y primero que se llegase embio su alteza dos fragatas con onbres muy praticos a hazar escolta para que diesen prestamente aviso si descubrian el armada enemiga.”⁴¹⁷

Todas las crónicas relatan fielmente cómo don Juan pasó revista a las tropas, cómo se desplegó el estandarte, y cómo todos estaban pendientes de lo que el español hacía en cada momento. Rivero Rodríguez, alude a la tensión que se debió producir en aquel momento.

“Juan de Austria tuvo que dominar sus nervios, sobreponerse a la tensión. Según coinciden varios testimonios, cerró los ojos, se recogió durante un rato en oración y después se dirigió al cuerpo de mando dando orden de continuar adelante.

Conforme las escuadras se acercaban, la tensión se incrementó. Juan empleó diversos recursos para mantener alta la moral recorriendo los grupos en una fragata desde la que iba arengando a los soldados.”⁴¹⁸

Caracciolo, afirma que incluso don Juan bailó al son de la música que desde su fragata sonaba. La descripción de Mujica Lainez, sin embargo, se parece a las más austeras y contenidas.

Mujica Lainez⁴¹⁹

“En una fragata recorrió el ala derecha de la flota. El gran comendador de Castilla recorrió entre tanto la izquierda. Iba Don Juan sin armas, con una cruz de marfil en la mano,

Manuscrito⁴²⁰

“Avida que fue la señal de los turcos de la batalla, fue respondido de nuestra real con otro tiro; aquí fue visto verdaderamente el valor y prontaza del ánimo de su alteza, el

⁴¹⁷ ANÓNIMO. 1917. *La batalla naval del señor Don Juan de Austria: según un manuscrito anónimo contemporáneo*. Madrid: Instituto Histórico de la Marina, pp. 173.

⁴¹⁸ RIVERO, *ob. cit.*, pp. 173.

⁴¹⁹ Bomarzo, *cit.*, p. 804

⁴²⁰ Manuscrito, *ob. cit.*, pp. 177.

pasó delante de Veniero, que se cuadraba fieramente, y le hizo un breve saludo amistoso que traslucía su perdón. Pasó delante de la galera de Spínola, donde navegaba el duque de Parma, nieto de Carlos Quinto y de Pier Luigi Farnese; delante de la de Gil de Andrada, de la del duque de Bracciano. Llevaba, como un monje guerrero, escapularios, rosarios y medallas. Se los arrebatában los generales y los marineros apiñados en las proas. Hasta el sombrero tuvo que dar y los guantes. De regreso, lo contemplé muy de cerca, pues Samuel Luna me había acarreado con la silla hasta la borda. Los veintitrés años de Don Juan se inflamaban, se tornaban densos como si súbitamente fuese mucho mayor que cualquiera de nosotros. Una gravedad dolorosa, responsable, pesaba sobre sus ojos que se ensanchaban como si ya supiese quién iba a morir y quién iba a vivir para llorar a los muertos. Nos miraba un segundo y se dijera que nos escogía, que nos señalaba para la vida y para la muerte, como un juez misterioso. Sus manos pálidas se confundían con el marfil de la imagen. Pronunciaba palabras de aliento, sonoras, viriles, pero se advertía que temblaba de emoción. Nos dijo: "Recordad que vais a combatir por la Fe; ningún cobarde ganará el Cielo." (...) Luego el príncipe revistió su coraza y apareció en la Real, llameante. Izaron el estandarte de la

qual, así como en los consejo se avia mostrado deseos de combatir con el armada, entonces se mostró mucho mas viendo que era llegada la ora de la ocasión tan deseada por él, y **saltando sobre una fragata pequeña y haciendo que el comendador mayor fuese en otra, yendo él a la mano derecha y el comendador mayor a la siniestra, dando orden, galera por galera, de que ninguna saliese de otra y que, al investir, lo hiciesen unicamente, socorriendose la una a la otra segun tuviese la neçesidad y acordado a los soldados a que combatiesen valerosamente por la fée de Jesucristo, por su Rey y onra y otras palabras, que si bien fueron pocas, conforme al poco tiempo que tenia fueron sustanciales y compendiosas.**

En este tiempo se llegava ya la ora de mediodia en el qual su Alteza acabó su visita y razonamiento y se retiró a su galera real.

Asimismo Marco Antonio Colona se fue por aquellos cuernos dando las ordenes que le parecia convenir, **exortandolos a la batalla, y luego, a son de trompetas y atabales, fueron bentidos los estandartes de la Liga por don Jeronimo Manrique ; y arbolados y hecha unasalva general, si hincaron de rudillas todos los cristianos del armada delante de la ymagen del sanctisimo Crucifixo que estava en el estandarte, de donde nació una increíble alegria, tal que, levantados en pie, se dava bozes: "Victoria, victoria", como si la**

Liga. El paño de seda se estiró sobre las mitologías de la popa, como si se despezara, y mostró el dibujo del crucifijo, entre los apóstoles Pedro y Pablo. Debajo, el Santo Cristo que declinó milagrosamente el pecho, cuando una bala iba a hundirse en él, abría los brazos de leño policromo. Don Juan de Austria se puso de rodillas y oró. Todos lo imitaron. Yo también, doliéndome la herida.”

ubieran ya obtenido, tan grande era el deseo que de combatir tenían; y no temian cosa sino que el enemigo no les bolviese las espaldas.”

El estandarte desplegado en la fragata de don Juan que se había reservado para ese momento, perfectamente descrito en *Bomarzo*, la caracterización de un príncipe capaz de inflamar el corazón de un gran ejército a pesar de su juventud, las alusiones al silencio de la flota cristiana y al alboroto de la turca, el pequeño detalle del rosario, siendo la Virgen del Rosario a la que se encomendaron los participantes de la batalla, hace que el relato sea tan envolvente como las mismas crónicas.

Y los lectores nos encontramos con un Vicino Orsini sentado en su sillón, incapaz de participar en la contienda y dispuesto a sentirla con la misma pasión que sus protagonistas. Y no solo nos la cuenta, sino que nos la pinta. La alusión a los pintores de la época lo dicen todo.

“Los pintores han exornado a la victoria de Lepanto con dilatadas alegorías. Como en los combates homéricos, para ellos la acción se desarrolló en dos planos, y mientras abajo los hombres se despedazaban, arriba, en ese mismo cielo que escondían los velámenes, santos guerreros, ángeles y demonios musulmanes luchaban cuerpo a cuerpo, observados por la inmutable Trinidad, segura del triunfo, y por los grandes de la Tierra —el papa, el rey Felipe, el dux— que desde una cómoda barca invisible asistían a la rabiosa pugna. Yo sólo vi la atroz batalla humana, aunque comprendo que las fastuosas versiones barrocas cumplen una finalidad reconfortante. No hubo



Ilustración 7. Veronés. La batalla de Lepanto, Venecia, Galería de la Academia, último tercio del siglo XVI.



Ilustración 8. Juan Luna Novicio. Combate Naval de Lepanto. Palacio del Senado de España, 1887

*para mí caballos alados, ni querubas de fuego. Mis arcángeles fueron Horacio, Nicolás, Marcantonio Colonna, el duque de Urbino, el duque de Naxos, el duque de Bracciano, el duque de Mandragone, Alejandro Farnese, el marqués de Santa Cruz, el judío Samuel Luna, el paje Antonello; mi celeste mensajero iracundo fue Don Juan de Austria.*⁴²¹

Vicino Orsini, al igual que en las pinturas de la batalla, observa el caos y la barbarie, y como en el Veronés o en Valdés Leal ve la contienda como si él también estuviese en las alturas observando toda la escena. Así, a pesar de estar su nave muy alejada del punto donde él se encontraba la acción, se entera prácticamente en el acto cómo Barbarigo cae bajo una flecha que le atraviesa el cráneo, y es sustituido por Contarini, mientras los turcos huyen “*Los vi zambullirse y escapar nadando hacia la costa*”⁴²². Las referencias a este hecho aparecen en muchas de los textos históricos en la parte final del relato⁴²³. (*Ilustración 7*)

Mujica Lainez debió encontrarse con el mismo problema que habían tenido los cronistas para narrar lo que sucedido. Los hechos son tantos, el alcance de la batalla es tal que resulta casi imposible narrarlo de forma ordenada. Todos los acontecimientos se dan a un tiempo. Mujica Lainez, o Vicino Orsini, ya que hay demasiados sucesos simultáneos, deciden no utilizar un orden cronológico, sino pictórico. Su mirada va del cuerno derecho al cuerno izquierdo de la batalla. Y aunque la describe como si estuviera en las alturas, insiste en demostrar su presencia y para ello se centra en los sonidos algo que las pinturas no pueden plasmar y que reflejan mucho mejor la intensidad del combate.

“Todavía hoy, mientras escribo en la quietud de mi biblioteca, resuenan en mis oídos los gritos salvajes de los turcos, los ayes de dolor, las órdenes, el

⁴²¹ Bomarzo, *cit.*, p. 807

⁴²² Bomarzo, *cit.* p. 808

⁴²³ Manuscrito, *ob. cit.*, pp.188. “Y quedó herido de un flechazo en el ojo el Barbarigo, del cual después murió; y como los de su galera lo vieron caído, afloxaron tanto en el combate que fue rendida su galera hasta el árbol, pero recobrase con el socorro que le dio el conde de Porcia, y llegando al mismo socorro Juan Contarino, y echó a fondo la galera de Xiroco, adonde él con ella se ahogó”. También en SERENO, *ob. cit.*, pp. 205, o en GUGLIELMOTTI, *ob. cit.*, pp. 225.

estrépito de las galeras chocadas, de los estampidos, de los remos que volaban como insectos gigantes, en mil pedazos. (...)

Los vi zambullirse y escapar nadando hacia la costa. El virrey de Alejandría, que dirigía esa parte de la operación, los interpelaba con tremendas maldiciones, en tanto Don Juan y Alí-Pachá, los dos almirantes, se enfrentaban. (...)

*Faltaban horas de espanto... El clangor de las trompetas y el redoble furioso de los atabales se sumaban al escándalo de los mascarones estrellados en los abordajes. Vociferaban los galeotes, morían los venecianos heroicos de la flota de Veniero.*⁴²⁴

El último gran acontecimiento histórico que Mujica Lainez plantea, es la lucha entre la Real de don Juan y la nave de Alí Pachà. La intensidad del combate está reflejada en los libros de historia. No es necesario dejar nada a la imaginación solo transformarla con la prosa magistral del autor argentino. (*Ilustración 8*)

Bomarzo⁴²⁵

“...en tanto Don Juan y Alí-Pachá, los dos almirantes, se enfrentaban. El espolón de la galera de Alí se hundió tan reciamente en la Real española, mordiéndola, que penetró hasta el cuarto banco. Quedaron trabadas y doquier retumbaron los arcabuces. Los barcos, golpeados, sacudidos, formaron una sola masa, bajo los desgarrados velámenes. Toda la inmensa sucesión de navíos que en los cuadros se alinean gallardamente, como en una revista o en una naumaquia teatral, quedó enclavijada, atascada, en grupos que,

Manuscrito⁴²⁶

“Conoçiose la real enemiga en los tres fanales y muchos estandartes que traia por lo qual su alteza, que estava en medio de la capitana del Papa y de la capitana de Vençia y por su popa, la del comendador mayor y su patrona con otras dos galeras, mandó al comiere que derechamente fuese a investirse con la real del Baxa, lo qual hizo, a si se envistieron las dos reales espolon con espolon; y Marco Antonio Colona con la patrona; y el general Venero con la Pertan baxa. (...)

Avia en la real enemiga trescientos

⁴²⁴ Bomarzo, *cit.*, p. 808-809.

⁴²⁵ *Ibid.* p. 808.

⁴²⁶ Manuscrito, *ob. cit.*, pp. 183-184.

<p><i>de puente a puente y de lona a lona, se contagiaban los incendios. Si los santos contemplaban nuestra lucha, les habrá parecido que un enorme dragón erizado de dardos y que lanzaba llamaradas por las escamas encendidas se retorció en el golfo, encapotando de humo tempestuoso el aire límpido. Los mercenarios del regimiento de Cerdeña, en la capitana de Don Juan, se opusieron a los jenízaros y a los arqueros de Alí. Su Alteza estaba en la proa, al pie del estandarte, cubriéndolo con su cuerpo.”</i></p>	<p><i>arcabuzeros genicazos y çien arqueros, ultra de la demás gente que siempre le yva entrando de socorro por popa de los baxeles pequeños que allí traian para tal efecto.”</i></p>
---	--

Y se recrea con los datos más escabrosos el momento en el que los soldados cristianos ofrecen la cabeza de Alí Pachá a don Juan, como símbolo de la victoria final.

Bomarzo⁴²⁷

“En un momento, arrancaron la insignia del Profeta, en la galera de Alí y fue tan evidente la derrota que el pachá, para evitar que lo prendiesen, se hincó la daga en la garganta. Cortaron su cabeza y, fija en una pica, la presentaron al de Austria quien, asqueado, mandó que la arrojasen a las aguas del mar de Corinto.”

Manuscrito⁴²⁸

“Aly (no obstante, otros quieren decir que un soldado spañol le cortó la cabeza y se echó con él a la mar, y nadando, la truxo a su Alteza, el qual no gustó nada del presente, diziendo qué quería él hazaer con una calaverna de muerto, y que holgara mucho que se la truxera bivo).”

O la ayuda de Marcantonio Colonna a la Real, para resaltar el valor de las tropas italianas.

⁴²⁷ Bomarzo, *cit.*, p. 809.

⁴²⁸ Manuscrito, *ob. cit.*, pp. 185.

Bomarzo⁴²⁹

“Nos apoderamos de la nave del bey de Negroponto y salimos a socorrer a Don Juan. Nuestra capitana se unció a la suya, crujierte, con la de Alí-Pachá y la de Mehemet-Bey.”

Manuscrito⁴³⁰

“El general Venero y Marco Antonio Colona rindieron las galeras con quien combatian con mayor trabajo que los demás, a causa que también les entrava socorro, como a la real turquesca, a causa de yr en ellas, como está dicho, Pertan baxá. (...) Luego que Marco Antonio ubo rendido las galeras con que se combatió, fue a socorrer a la real, que aun todavía peleava.”

Y por supuesto las bajas y heroicidades de los valientes cristianos.

“Vociferaban los galeotes, morían los venecianos heroicos de la flota de Veniero, hasta ese fascinador Juan Bautista Benedetti de Chipre, con quien yo había catado los vinos del Asia Menor, en Messina, **Kara-Yusuf, hijo del terror, fue acuchillado por la escolta de Honorato Gaetani, general de las tropas pontificias; monseñor de Ligny, capitán de Saboya, se estremecía de convulsiones, herido; Pablo Ghislieri, sobrino de Pío V, se encaró con el corsario Karabaivel, íntimo amigo de un r eïs cuyo esclavo había sido el propio Ghislieri, y puso fin a sus días de un tiro de arcabuz; Don Juan de Cardona salvó su vida merced a la coraza que le había regalado el gran duque de Toscana, pues para algo sirve la munificencia de los príncipes; mi primo de Bracciano, Pablo Orsini, quedó para siempre cojo de una flecha recibida al saltar, vibrante la espada, en la galera de Pertev-Pachá; por muy poco, muy poco, el Quijote no se hubiera escrito nunca...**”⁴³¹

Que se pueden rastrear fácilmente,

“Dall'altra banda il famoso Caracoggia essendosi con la galea del Papa azzuffata, dove **Onorato Gaetano**, e per lui io scrittore alle gent del Papa

⁴²⁹ Bomarzo, cit., p. 809.

⁴³⁰ Manuscrito, ob. cit., pp. 186.

⁴³¹ Bomarzo, cit., p. 809

comandava,... d'artiglieria e di vascello avvantaggiosa armata si trovasse, e fosse anche gagliardamente della galea d'Ali capitana soccorso...; fu però l'uno e l'altro ben presto ammazzato.

*Ma non vò per questo tacere un egregio fatto di Paolo **Ghislerio** nipote del Papa. (...) Questi con la galea di Carabaivel incontratosi, il quale d'un altro Rais, di cui egli gran tempo era stato schiavo in Algeri, essendo cara compagno da lui era ben conosciuto (...) Paolo prestamente abbassando l'archibugio, di mira nel petto lo colse.*"⁴³²

La muerte del primogénito del duque también está documentada, por lo que el dolor que siente el protagonista bien podría tener cabida en las crónicas oficiales.

"Con quali scelte parole gli onor di coloro che con la loro morte la gloriosa vittoria ci han partorito, e con la memoria de' loro egregi fatti la vanno illustrata, da verano scrittore potransi narrare?

*Tale fu quella di Agostino Barbarigo, e di Bernardino di Cardena, e tale fu quella di **Orazio Orsino di Bonmarzo** e di Viginio Orsino di Vocovaro, i quali mantre l'antico valore dei loro avi illustri con ardite e bravura incomparabile rappresentavano, il primo da due archibugiale in un coscia, e l'altro da un'altro archibuggiata in un braccio ferti poco di poi si morirono. Ma sia qui fine di questi particolari, e la generale fazione seguendo ormai dell'armata vittoriosa diciamo.*"⁴³³

A partir de este momento el regreso a casa está envuelto en una nebulosa recubierta de dolor. La descripción de los hechos son solo detalles en esa oleada de subjetivismo.

Hay en Bomarzo muchos más sucesos históricos que se podrían rastrear. A veces son imprescindibles para entender el comportamiento del protagonista, otras son sólo detalles que marcan sus decisiones. En este apartado se han elegido aquellos en los que de una manera u otra Vicino Orsini participa como narrador-testigo de la historia, o

⁴³² SERENO, *ob. cit.*, pp. 200-209.

⁴³³ *Ibid.* p. 215.

como espectador “cinematográfico”, cuyo relato se enreda con su propia existencia. Mujica Lainez acota estos acontecimientos en ocasiones al margen del devenir de su historia, y, sin embargo, es parte fundamental de ella, porque su protagonista evoluciona personalmente como lo hacen los hechos de la historia italiana del siglo XVI íntimamente relacionados con la historia española de los Austrias.

3.3. Renacimiento en *Bomarzo*

*“La verdad es que yo fui un típico hombre del Renacimiento y que como tal no dispuse de las trabas que en otros períodos de la historia obran como esenciales ligaduras.”*⁴³⁴

Esta idea, repetida insistentemente a lo largo de la novela, es una declaración de intenciones. Por un lado, al duque literario le sirve para presentar unas actitudes, que como inmortal debe plantear ante un público del siglo XX quien, seguramente, no entiende el verdadero alcance de sus actos. Por otro lado, al autor argentino le sirve para ambientar, a través de una exhaustiva descripción, un tiempo y un espacio que va mucho más allá de los aspectos puramente históricos.

M^a Amparo Ibáñez Moltó afirma que “*la vida de Pier Francesco Orsini no es sino un pretexto, intencionado pretexto, de una finalidad más ardua y grandiosa, el estudio del Renacimiento italiano al cual, la erudición admirable de Mujica Lainez convierte en auténtico protagonista de su obra literaria*”⁴³⁵, y es cierto en el sentido que Mujica Lainez construye la vida del personaje en torno a los datos que posee, un puñado de elementos biográficos no contrastados y un sinfín de estudios sobre uno de los periodos más ricos de la historia europea.

El juego en el que el autor introduce los datos reales justifica la presencia del narrador en primera persona, cuyo espíritu ha trascendido hasta el siglo XX, y que juzga un siglo XVI convulsionado por guerras e intrigas. Él, el personaje/narrador, como un

⁴³⁴ *Bomarzo, cit.*, p. 133.

⁴³⁵ IBÁÑEZ MOLTÓ. “Una lectura...”, *ob. cit.*, pp.10.

hombre del Renacimiento y con una mentalidad que está entre lo medieval y lo renacentista, puede justificar los actos de una personalidad retorcida que son inaceptables para un hombre del siglo XX.

Mujica Lainez desentraña poco a poco los aspectos del Renacimiento Italiano para que personaje y ambiente constituyan un ente único. Enrique Montoro Cartele está convencido de que el análisis del mundo renacentista en el que el duque está inmerso, y la puesta en relieve de los personajes más representativos hacen que salte a primer plano la figura de Pier Francesco Orsini en todo su esplendor⁴³⁶. Mujica Lainez reconstruye la vida del protagonista de forma inversa a como lo hará con el ambiente. Este se descubre a partir de las fuentes históricas, literarias, pictóricas, filosóficas que perfilan un marco perfecto en el que el personaje puede sobrevivir. La vida del protagonista, por el contrario, está construida para desentrañar el significado del Sacro Bosco, puesto que son las piedras y el castillo de Bomarzo lo que sirve de base para presentar al duque.

No se puede entender el personaje del siglo XVI, sin conocer al del XX, y para comprender el Renacimiento que presenta el autor es necesario hacer una deconstrucción del discurso. No se tratan en la obra todos los aspectos con la misma profundidad, y las ideas renacentistas evolucionan a la par que lo hace el duque. En su niñez, los cuentos de Diana Orsini sirven para afianzar el concepto de nobleza con raíces medievales, mientras que en su adolescencia y madurez la nobleza de sangre se va mezclando con el concepto de *virtù*. El duque pasa poco a poco a desear ser un humanista y buscar la belleza de las cosas desde un plano intelectual ya que físicamente no lo puede conseguir.

El autor argentino, como ha hecho con los grandes acontecimientos históricos, presenta una exhaustiva documentación, en lo que se refiere a personajes y ambientes en muchos casos inspirados en la obra de Burckhardt. Al estudiar las fuentes, nos damos cuenta de hasta qué punto Pier Francesco Orsini sí es un hombre del Renacimiento, o al

⁴³⁶ MONTERO, *ob. cit.*, pp. 171-180.

menos la idea que tiene de un escritor de mediados del siglo XX de un hombre del Renacimiento. Aunque la personalidad del duque no siempre se corresponde con el estereotipo histórico.

“Todo el bagaje histórico de Bomarzo sirve como telón de fondo para proyectar el oropel del Renacimiento sobre la realidad más íntima y vital que presupone la licencia y el capricho sensual.”⁴³⁷

El siglo XVI italiano ya ha superado el Renacimiento y se dirige rápidamente hacia el Manierismo, pero el ambiente que se perfila en la novela hay mucho de medieval, tal vez más de lo que en un principio pueda parecer. Lo medieval constituye la raíz sobre la que se asienta la personalidad del duque, que al querer demostrar ser un hombre de su tiempo, deja patente en realidad, ser un hombre anacrónicamente intemporal.

3.3.1. La idea de Nobleza

“De cualquier manera, a pesar de la participación mínima de los Colonna, he sido un Orsini puro, demasiado puro, y por serlo traje conmigo el anatema que acosa a los linajes cuyo engrimiento faraónico los hace sentirse un poco divinos y que rondan, con una ilusoria inquietud olímpica, entre religiosa y fatua, alrededor de los sucedáneos del incesto que en realidad consideran como la única forma capaz de perpetuarlos dignamente.”⁴³⁸

Pier Francesco Orsini deja claro desde el principio la legitimidad de su sangre. Sus orígenes, claros y legítimos son siempre su mayor orgullo.

Es su abuela quien se encarga de inculcarle desde muy niño esta identidad que consiste en tener unos antepasados fuertes y valientes, una familia que ha sobrevivido más que las demás en un mundo medieval de continuos cambios y conjuras, en la

⁴³⁷ FONT, *ob. cit.*, pp. 124.

⁴³⁸ Bomarzo, *cit.*, p. 29.

sangre legítima que corre por sus venas aunque su físico pueda desmentir de donde proviene.

El respeto que siente por las familias cuyos orígenes son claros es una constante en toda la novela. Si acepta, por ejemplo, a la familia de los Colonna es porque la enemistad con la suya a lo largo de los siglos enriquece el prestigio de sus orígenes. Pero es consciente de que en el siglo en el que vive el concepto de nobleza ha cambiado y vive en continua contradicción.

Por un lado su idea romántica de su linaje, por otro la certeza de que ya no es necesaria esa concepción, y aunque la acepta con los Médicis o los Farnese, y envidia el poder que estos han conseguido, considera que su linaje y su sangre le hace superior.

Burckhardt alude a que desde el siglo XII, las clases sociales tienden a fusionarse, desde el momento en que nobles y burgueses comienzan a vivir juntos en las ciudades.

*“Y como desde Dante la nueva poesía y la literatura se convirtieron en competencia de quien tuviera una adecuada formación cultural, así como un claro interés por el ser humano como tal, y ya que los **condottieri** se convertían en príncipes, no solo el hecho de poseer una sangre noble dejaría de ser un requisito para acceder a un trono, sino también el más simple de haber nacido de un matrimonio legítimo, por lo cual, casi se podría creer que había hecho su entrada en la historia humana una nueva era de igualdad que haría posible eliminar el concepto de nobleza.”⁴³⁹*

Aun así, o precisamente por eso, Pier Francesco Orsini se muestra orgulloso de sus orígenes y los refiere minuciosamente, lo mismo que hará también con los de los Farnese para justificar su matrimonio. Aunque deja claro que es una familia cuyos orígenes no son tan claros como la de los Orsini.

⁴³⁹ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 308.

En dos ocasiones se refiere el duque a la importancia de la sangre y la antigüedad de la estirpe. La primera al asegurar que todos en el Renacimiento pretendían tener unos orígenes regios.

*“He tropezado no recuerdo dónde con una frase de Eugenio d’Ors quien, refiriéndose al Renacimiento, declarara que fue un tiempo de neta vocación aristocrática, y señala que cualquier artesano, orfebre, forjador o imprentero, no descansaba hasta obtener, de las autoridades de su gremio, certificados de nobleza.”*⁴⁴⁰

Jacob Burckhardt constata, en *La cultura del Renacimiento en Italia*, la pasión de los florentinos por tener un título nobiliario, puesto que desde los artesanos a los panaderos, e incluso los cardadores de lana, usureros, cambistas y demás tunantes se hacían nombrar caballeros⁴⁴¹. Esta idea está en consonancia con lo que expresa el duque. Si reitera cuáles son sus orígenes es porque conoce la tendencia de sus contemporáneos a buscar antepasados famosos (aunque elige solo los hombres de ciencia y de arte), por lo que no duda en introducir también él la leyenda dentro de su genealogía, probando así también su afinidad con el hombre renacentista.

“Del gran Miguel Ángel mismo se aseguró que venía del linaje de los emperadores de Alemania, mi amigo Benvenuto Cellini afirmaba que descendía de un capitán de Julio César, aquel del cual resulta el nombre de Florencia; mi amigo Paracelso —de quien hablaré extensamente más adelante—, hijo de un modesto médico de Einsiedeln, juraba que llevaba en las venas la sangre de un príncipe, de quien su padre era hijo natural; Gerolamo Cardano, físico, matemático y medio hechicero, remontaba su origen a la egregia familia de los Castiglione. Ariosto, a la de los Aristei; Giuseppe Arcimboldo, prestidigitador de la pintura, inventor de “cabezas compuestas” y de alegorías manieristas, se vanagloriaba de poseer en su estirpe por lo menos a tres arzobispos, los cuales reposan juntos en una tumba de mármol, en el

⁴⁴⁰ Bomarzo, cit., p. 35.

⁴⁴¹ BURCKHARDT, ob. cit., pp. 311.

*Duomo de Milán, y no paró hasta que Rodolfo II de Habsburgo lo hizo conde palatino. ¿Qué tiene de raro, entonces, que los Orsini insistamos en nuestro Caio Flavio Orso, en nuestra Osa nodriza y en nuestro jefe godo vencedor de los vándalos, con tanta confianza y naturalidad?*⁴⁴²

La segunda mención en la novela es cuando asiste a su abuelo, Franciotto Orsini, en su lecho de muerte y este le recuerda que el nombre es el símbolo de la familia, donde se encuentra la verdadera esencia de la nobleza, de la inmortalidad.

*“—Te bendigo, duque —añadió—, y bendigo al que te sucederá y a los que lo sucederán a él. Los Orsini no mueren. No morirán hasta que el Señor lo decida. Yo moriré, tú morirás a tu turno, pero no morirán los Orsini. Y eso es lo que importa. La inmortalidad es... es... la voluntad de Dios... Levanté los ojos hacia el tapiz cuyos hilos multicolores dibujaban nuestras armas. Acaso el cardenal estuviera en lo cierto y el secreto no se escondiera en la fórmula mágica de un sabio sino en el diseño hermético de la rosa, la sierpe y los osos.”*⁴⁴³

Y aunque el joven duque busca otro tipo de inmortalidad, la del cuerpo, y al estilo de los alquimistas medievales, duda por un momento ante las palabras de su abuelo. En cierta medida, su último viaje, *Lepanto*, representa un último intento de conseguir la fama, *esa vida tercera*, que decía Jorge Manrique.

Vicino Orsini es consciente de que la inmortalidad proporcionada por su apellido es la única que posee por derecho, pues se la da su nacimiento, y a pesar del orgullo que siente, no la considera suficiente pues no se ve reconocido por sus contemporáneos. Vive en una sociedad en la que los valores han cambiado, y la limpieza del nombre de algunas de las familias más importantes del siglo XVI no está muy clara. La contradicción del siglo, viene dada por la urgencia de estas poderosas familias en demostrar su gloriosa ascendencia.

⁴⁴² Bomarzo, cit., p. 35.

⁴⁴³ Ibid. p. 506.

“Pero la multitud estaba demasiado habituada ya a las presencias y a los nombres ilustres, en esa inmensa cocina gloriosa donde se mezclaban las especias aristocráticas que luego alimentarían al Gotha con siglos de sangre, para que los Orsini impresionáramos a la plebe. Y, por otra parte, no éramos los únicos Orsini llegados a Bolonia.”⁴⁴⁴

En Bolonia se reúnen los nobles italianos. El privilegio por estar cerca del emperador en los actos de la coronación representa la importancia de la familia y del apellido, llegando a haber una lucha encarnizada por conseguir dicho privilegio. Pier Francesco Orsini, es desplazado, a pesar de la antigüedad de su linaje y de ser hijo legítimo, por otras estirpes cuyos orígenes son dudosos.

Es Diana Orsini quien se encarga de mantener vivo el orgullo de la sangre, y quien reprocha a su nieto que haya consentido ser relegado a un segundo lugar. El duque, aunque finge no darse cuenta, ya había notado antes el pinchazo de la angustia que le provoca no ser tratado como su estirpe merecía, y que, además, ese privilegio fuese otorgado a los bastardos. En medio de una discusión entre Alejandro e Hipólito de Médicis sobre su participación en los actos de la coronación, las palabras aparentemente inocentes de Lorenzino de Médicis (futuro tiranicida, hijo legítimo, desplazado a la figura de perro faldero de sus primos bastardos)⁴⁴⁵, hacen ver que el concepto de nobleza de títulos ya no está vigente en el Renacimiento.

“Mi tía Clarice (dice Lorenzino de Médicis) decía que soy el jefe de los Médicis, y a mí me mandan siempre dentro del montón de los pobres príncipes”. (...) A mí me rozó también su punzada: tendría que desfilar con los “pobres príncipes” y, aun ahí, mi sitio no sería de los mejores.”⁴⁴⁶

También en San Petronio el duque muestra su descontento por el lugar que le ha tocado dentro de la catedral.

⁴⁴⁴ Bomarzo, cit., p. 299.

⁴⁴⁵ Ibid. p. 300. “A unos pasos, echado en el suelo Lorenzino de Médicis se entretenía con un estilete clavándolo de tanto en tanto en el piso como si ensayara, sin saberlo, el gran actor de vida.

⁴⁴⁶ Ibid. p. 304.

“Varias personas se habían corrido adelante, escondiéndome totalmente la visión del espectáculo, pues, siendo pequeño, por más que me estirara sólo distinguía un negro telón de cabezas. Eso echó leña al irritado fuego que yo venía alimentando desde que comprobé la modesta posición que me habían concedido en el cortejo. ¿Con quién creían esos hijos de mala madre que estaban alternando? ¿Bastaba mi joroba —porque a ella, como siempre, atribuí esencialmente el agravio— para que se olvidasen los servicios prestados por mi familia, durante siglos, a la causa de la Iglesia? ¿Sería por mi tradición güelfa? ¿La distribución de lugares habría estado a cargo de los secretarios gibelinos del emperador? Sin embargo yo había divisado a señores pertenecientes al círculo más estrictamente papal, amigos de mi padre, en las primeras filas. ¿Y entonces? ¿Y los papas Orsini: Esteban, Celestino, Pablo, Nicolás?, ¿y los santos?, ¿y los mártires?, ¿y las emperatrices?, ¿y la reina de Nápoles?, ¿y los treinta cardenales Orsini que culminaban en mi propio abuelo, al cual incumbía un papel tan principal en las ceremonias que su nieto no conseguía ver? ¿Acaso no era yo el duque de Bomarzo?, ¿acaso no era yo, con joroba o sin joroba, el duque de Bomarzo?”⁴⁴⁷

El concepto de linaje, muy claro en Burckhardt, muestra la oposición entre el Orsini y las demás familias. El orgullo, muchas veces herido, siempre presente, en ocasiones carcomido por los celos, se convierte en un escudo que se adhiere a la personalidad del personaje. La contradicción está en que a la vez que reniega de estas familias busca en ellas su reconocimiento mundano.

3.3.1.1. Un nuevo concepto de nobleza. Los bastardos

La cita de Dante en su *Monarchia*, “*La nobleza se basa en la propia excelencia o en la de los antepasados*”⁴⁴⁸, se corresponde con el orgullo de raza, casi mítico, que Diana Orsini transmite a su nieto. El concepto renacentista de nobleza es diferente, incluso Dante desmiente su afirmación anterior en *Convivio* donde separa los conceptos

⁴⁴⁷ Ibid. p. 337.

⁴⁴⁸ Dante, de *Monarchia*, libro II, cap.3. Nota sacada de BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 276.

de *nobile* y *nobiltá* del origen, para asociarlos con la capacidad de adquirir una eminencia moral e intelectual, insistiendo en la importancia de una cultura superior⁴⁴⁹. Vicino Orsini conoce la diferencia entre la idea medieval de “nobleza” y la renacentista y, a lo largo de la novela, va de una a otra, porque si su corazón está más cerca de la primera, su inteligencia aspira a la segunda.

En su etapa en Florencia coexisten en él ambas interpretaciones de *nobleza*. Los Orsini representan la nobleza de sangre, mientras que los Médicis, una de las familias más importantes de Italia, encarnan precisamente esa nueva visión renacentista. Cuando Vicino Orsini, adolescente, inexperto, temeroso, orgulloso de su estirpe, llega al palacio de Vía Larga, Clarice de Médicis remarca las semejanzas y diferencias de las dos familias emparentadas entre sí por los matrimonios de Lorenzo El Magnífico y su hijo Pedro de Médicis con una Orsini.

*“—Mi abuela —prosiguió—, tu tía Clarice Orsini, era severa. No entendía de paganismos. Detestaba a los maestros platónicos. No podía ver la escultura en la que Hércules triunfa sobre Anteo. Bajaba los párpados. Era en eso una Orsini cabal. Yo no lo soy. Tengo más sangre de Orsini que de Médicis, pero siento como una Médicis. Me gustan el rigor, el orden, cierta aspereza —y eso es de Orsini—, pero me gusta sobre todo la vida, el esplendor de la vida —y eso es de Médicis. Tú tampoco me pareces totalmente Orsini, a pesar de la repetición de esa sangre en tus venas. Mejor así. Pero la sangre de Orsini es nuestro lujo.”*⁴⁵⁰

La rudeza frente al esplendor. Esta definición de Clarice va más allá incluso de los rasgos que identifican a las dos familias, es también la concepción de lo medieval frente a lo renacentista. El rigor, el orden, la aspereza son valores de los nobles medievales en continua lucha para defender sus “feudos”, mientras que el gusto por la vida, el esplendor, propios de los Médicis son valores renacentistas. Ya al principio del

⁴⁴⁹BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 308.

⁴⁵⁰Bomarzo, *cit.*, p. 132.

capítulo el narrador marcaba la diferencia. Los toscos Orsini frente a los refinados Médicis. El hombre medieval frente al renacentista.

“A esa tradición arcaica, de un hermetismo heroico tal vez pasado de moda, este pueblo de comerciantes opulentos y de coleccionistas ingeniosos la desdeñaba, así como los míos los desdeñaban a ellos, ya que si los Médicis nos consideraban hasta cierto punto primitivos —hay diríamos: medievales— los Orsini los juzgaban a ellos, sus parientes, como unos advenedizos barulleros, más preocupados del buen gusto, que es cosa superficial y femenina, que del manejo de las armas, que es cosa de hombres. Pero la verdad es que los Orsini envidiaban a los Médicis un poco, bastante, y no les perdonaban que, salidos de la oscuridad de los trámites bancarios, fueran capaces de darles lecciones de urbanidad y de refinamiento.”⁴⁵¹

El nuevo concepto de *nobleza* había nacido del individualismo renacentista, del hombre que, con su *virtù* vence los obstáculos adversos y se hace señor de la fortuna, instaurando un reino de la actividad, un *regnum hominis*. La idea de una verdadera nobleza nace no de la sangre sino de la *virtù*, de la laboriosa conquista del hombre que le hace ser dueño de sí mismo. Y es también mérito de ese pensamiento la exaltación de la humanidad libre, la reivindicación de aquella mundanidad necesaria para la plenitud de la vida terrenal⁴⁵².

La confrontación de los Orsini con el resto de familias italianas se fundamenta en la sangre. Vicino Orsini se siente superior a los demás. Sabe que lo es por su sangre, y acepta el segundo plano con envidia, resentimiento y con aparente resignación. Asume esa nueva *nobiltá*, porque se considera un “hombre moderno”, que ve que los tiempos han cambiado, pero sobre todo por miedo a la burla y al escarnio.

“Que el lector no refunfuñe y trate de comprenderme: yo era así, frívolo, superficial —siendo, por otro lado, profundo y complejo —; tenía ansias de

⁴⁵¹ Ibid. p. 124.

⁴⁵² GARIN, *ob. cit.*, pp. 17.

*reconocimientos que me afirmaran en la posición mundana que me correspondía, aunque contaba también con la inmunidad congénita que se afianzaba en mi sangre y en derechos que suponía divinos.*⁴⁵³

Así sucede cuando acepta el puesto de segundón en la coronación, cuando Maerbale le sustituye en Roma llevando el palio del emperador, o cuando advierte el menosprecio de Marco Antonio Colonna en la empresa de Lepanto. Y es precisamente esto lo que lo hace más cercano al lector, más humano. El lector puede también observar cómo cambia la personalidad del hombre renacentista, que ya no es la inmutable de las crónicas medievales, sino una mucho más dinámica. Mujica Lainez presenta un personaje de carne y hueso, convirtiendo su vida en una lección de antropología.

Dos familias destacan sobre todas las nombradas en la novela, los Médicis y los Farnese. Con ambas tiene el protagonista una relación personal, y por lo tanto debe pormenorizar la lista de sus antepasados, para que quede clara la supremacía de los Orsini a pesar de que en el presente ambas familias tengan más poder.

A los Médicis los trata *de comerciantes opulentos y de coleccionistas ingeniosos*⁴⁵⁴ y los considera como *advenedizos barulleros, más preocupados por el buen gusto, que es cosa superficial y femenina, que del manejo de las armas, que es cosa de hombres*. Sin embargo, los envidiaba e intenta imitarlos. No tanto desde un punto de vista político, puesto que está lejos de las intrigas palaciegas entre Hipólito y Alejandro, pero, sí desde una perspectiva estética, *un punto de vista mundano*, más cercano a Hipólito que a Alejandro.

La familia Farnese es más medieval, sus actitudes, sus maneras, sus crímenes son menos refinados. También lo es su relación con el protagonista. Cuando Diana Orsini le sugiere que se case, con la lucidez de una “pitonisa” le aconseja *una Farnese*.

⁴⁵³ Bomarzo, *cit.*, p 302.

⁴⁵⁴ *Ibid.* p. 124.

*La hora de los Farnese se acerca*⁴⁵⁵ le dice. Ese pragmatismo le lleva a emparentarse a una familia noble, más antigua que los Médicis, pero no tanto como los Orsini.

*“En cuanto a los Farnese, su vínculo con los Orsini se perdía en la antigüedad, si bien su jerarquía y la nuestra no podían compararse. La distancia que nos separaba de ellos no alcanzaba a tanto como la que nos apartaba de los Médicis, mercaderes toscanos, pero no la desconocía nadie un poco enterado de estas cosas. (...) Sólo hacia 1400 comenzaron a pisar fuerte, con su Ranuccio III, senador de Roma. (...) Habían multiplicado los castillos y habían mandado pintar en sus salones, como más tarde en el suntuoso Palacio Farnese, escenas teatrales con pontífices y guerreros, pero los Farnese y los Orsini, sin proclamarlo, teníamos conciencia de la anchura esencial que nos separaba.”*⁴⁵⁶

Mujica Lainez elige de entre los miembros de estas familias los principales personajes históricos de la novela, Hipólito y Alejandro Médicis y Pier Luigi Farnese. A los tres les une su trascendencia política en la Italia de este momento y su calidad de hijos ilegítimos de papas. El nepotismo de los papas, iniciado ya en el siglo XV, y ahora “ratificado” en la figura de Clemente VII y Pablo III es criticado desde el principio de la novela. El que los bastardos lleguen más lejos en esa sociedad de intrigas que los herederos legítimos de una familia es algo aceptado con menosprecio por el protagonista. De los tres alude a su posible descendencia.

“A su lado, menor pues sólo contaba trece años, hallábase su primo Alejandro, venido de Nápoles. (...) Se decía que su madre había sido una criada de mi tía Alfonsina Orsini, mujer de Pedro de Médicis, pero otros aseveraban que era hijo de una esclava mora. En cuanto a su padre... algunos pretendían que era hijo natural de Lorenzo de Médicis, duque de Urbino, mientras que el resto atribuía su paternidad al propio Clemente VII y justificaba así la extraña preferencia del pontífice. Lo cierto es que tanto él como Hipólito eran

⁴⁵⁵ Ibid. p. 277.

⁴⁵⁶ Ibid. p. 278.

*bastardos, lo cual irritaba a los florentinos. Lo era también el propio papa, y eso sacaba de quicio, en Italia, a mucha gente.*⁴⁵⁷

Los orígenes de Alejandro de Médicis son inciertos y muchos de los autores de la época tratan el tema. Varchi, por ejemplo alude a ellos en varios momentos.

*“E quando egli fu giunto in Roma, quei fuorusciti, che egli erano rimasi, o lor partigiani, fecero scrivere su per le mura dell’alloggiamento suo, Viva Alessandro da Colvecchio, pero rimproverargli in quella maniera la viltà della Madre, la quale era una povera contadina nata in quel luogo.”*⁴⁵⁸

O el mismo Lorenzino de Médicis los menciona para justificar su asesinato de su primo.

*“Che non fussi della casa de’ Medici e mio parente è manifesto: perché gli era nato d’una donna d’infimo e vilissimo stato, da Colvecchi in quel di Roma, che serviva in casa ’l duca Lorenzo alli ultimi servizî della casa ed era maritata a un vetturale.”*⁴⁵⁹

El origen bastardo de estos Médicis, presenta también diferencias. El de Alejandro es más oscuro y parece predisponerlo para despotismo y la crueldad con la que gobernará Florencia⁴⁶⁰. El de Hipólito, es más transparente y aparece como un personaje más claro que se mueve entre la historia y la leyenda.

La ilegitimidad de Pier Luigi Farnese pasa más desapercibida. Las primeras apariciones del personaje en la novela vienen acompañadas de la aposición, *hijo del futuro papa Pablo III*, mucho antes incluso de que el Cardenal Alejandro Farnese. Sin embargo, Diana Orsini tras el viaje a Bolonia se refiere a su nacimiento ilegítimo.

⁴⁵⁷ Ibid. p. 121.

⁴⁵⁸ VARCHI, *ob cit*, pp. 540.

⁴⁵⁹ MEDICI, Lorenzino de’. 1991. *Apologia e lettere*. Roma: Salerno Editrice. Edición electrónica. Recuperado en: <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

⁴⁶⁰ Lo mismo que Burckhardt había afirmado del despotismo de Ferrante en el siglo anterior de quien destaca su origen bastardo e incluso el haber sido engendrado por un “marrano valenciano”.

“Según ellos, Pier Luigi, educado por Tranquilo Molosso —de nombre tan contradictorio—, de acuerdo con lo establecido por su padre, había sido legitimado a los dos años, y a los dieciséis casó con Girolama Orsini, hija del conde de Pitigliano.”⁴⁶¹

Su carácter cruel y depravado deja en segundo plano la ilegitimidad, ya que aunque no se relatan las barbaridades que cometió explícitamente, su tendencia a la pederastia, a la homosexualidad con tonos depravados, a la crueldad sin fin, marcan su personalidad.

Vicino Orsini mantiene frente a los tres una actitud de subordinado aunque en su interior los trate con menosprecio.

*“Farfullé que exageraba, que en Bolonia no me había ido tan mal, puesto que Carlos Quinto me había armado caballero y de allá había traído la promesa de Julia, pero comprendí que tenía razón. Los propios bastardos, Alejandro de Médicis y Pier Luigi Farnese, me habían dado el ejemplo, con su enfado porque en las ceremonias de la coronación no se les concedían los lugares que pensaban debidos. A mí me habían pospuesto y yo no había alzado ni una queja, no había sabido imponerme. ¿Qué?, ¿me había resignado a circular por la vida, con mi título y mi nombre a cuestras, como un jorobado indigno de esos privilegios?; ¿mi toma de posesión de un estado que envidiaban muchos se limitaba a meros desplantes para deslumbrar a mis aldeanos y a unos funcionarios de provincia?; ¿creía yo que había bastado que usufructuara el **homagio mulierum**, respondiendo a ansias libidinosas y al afán de probarme mi hombría, para afirmar que era esencialmente el duque, como lo habían sido mi padre y mi abuelo?; ¿me conformaría con ser un Orsini a medias, como mi otro abuelo, el caduco, que en la corte de Clemente VII desempeñaba un papel decorativo y no había logrado intimidar y hacer valer lo que significaba, colocando a Maerbale en el Sacro Colegio... aunque el cardenal Franciotto,*

⁴⁶¹ Bomarzo, cit., p. 370.

*por su anterior bravía de condottiero, había realizado proezas que le aseguraban un sitio entre los auténticos Orsini?*⁴⁶²

Estas reflexiones se acercan a las que Poggio Bracciolini en *Sobre la nobleza*, pone en boca de Lorenzo de Médicis, el hermano de Cosme, para quien no hay otra nobleza que el mérito personal. Idea encontrada ya en Aristóteles en su *Política* según la cual la nobleza se basa en la excelencia personal y la riqueza heredada. Vicino Orsini es consciente de que no basta con heredar un título para ser noble, y a diferencia de su padre o su abuelo, no puede mostrar su valía con las armas, su cuerpo se lo impide. Burckhardt afirma que “*ni siquiera los que estaban orgullosos de su limpio nacimiento podían hacer valer su arrogancia de casta frente a la riqueza y la cultura y que sus privilegios políticos o cortesanos no bastaban para motivar una sensación de pertenencia a una clase superior*”⁴⁶³, así que el duque se empeña en encajar en esta sociedad intentando que Bomarzo se convierta en un foco cultural como lo fue Ferrara o Florencia.

Su gran obra, el Sacro Bosco podía haberle abierto las puertas a ese nuevo tipo de nobleza, pero el duque es consciente de que no se ajusta a lo establecido. Cuando Hipólito de Este le visita y ve los avances en el Bosco, Vicino afirma “*No podía interpretarme*”⁴⁶⁴. Y sin embargo, al final de su vida, en Lepanto, la experiencia de los años le hace pensar que por fin ha conseguido el reconocimiento de Nobleza, y es uno más.

3.3.1.2. La toma del poder

“Ed è impossibile che quellli che in stato privato vivono in una republica, o che per fortuna o per virtù ne diventano principi, se leggessono le istorie, e delle

⁴⁶² Bomarzo, *cit.*, p. 374.

⁴⁶³ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 310.

⁴⁶⁴ Bomarzo, *cit.*, pp. 718.

*memorie delle antiche cose facessono capitale, che non volessero quelli tanti privati vivere nella loro patria piú tosto Scipioni che Cesari.*⁴⁶⁵

Las luchas de poder están integradas en el discurso de manera que los tiranos han sido en algún momento personajes secundarios claves. Se trata de las luchas de poder entre los dos bastardos Médicis, y por otro lado las intrigas de Pier Luigi Farnese, hijo bastardo del papa Pablo III.

Hipólito y Alejandro de Médicis pretendían los dos el derecho a gobernar Florencia, aunque la balanza cayó del lado de Alejandro, traición que Hipólito siempre recriminó a su tío Clemente VII. Mujica Lainez aprovecha para narrar las luchas de poder entre ambos, aunque pasando por alto todo el proceso y centrándose sólo en los momentos en los que los textos históricos detallan lo sucedido, moviéndose siempre entre la Historia y la leyenda.

Sus disputas son uno de los puntos de unión de la ficción con la Historia. Sus vidas sirven de attrezzo sobre el que se sustenta la compleja personalidad y los rebuscados entresijos del pensamiento de Vicino Orsini. Aunque los hechos que se narran sobre ellos se pueden encontrar en muchas fuentes, Mujica Lainez los presenta desde la intimidad, sorprendidos en disputas personales.

*“No sé cómo nos hicieron pasar, porque en ese instante mismo se desarrollaba en el palacio una escena absurda, cuya intimidad no admitía testigos extraños.”*⁴⁶⁶

Esta escena absurda se refiere a la discusión entre los primos por su protagonismo en la ceremonia de la impostura de la corona de Hierro en la coronación de Carlos V. Por sus palabras el lector conoce todo lo sucedido en los actos en los que el duque no participa, las luchas de poder entre los nobles, pero sobre todo tiene la

⁴⁶⁵ MACHIAVELLI, Niccolò. 1971. *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Firenze: Sansoni, pp. 40.

⁴⁶⁶ *Bomarzo, cit.*, p. 300.

sensación de comprender a los Médicis, a un nivel que va más allá de la reseña histórica.

Alejandro de Médicis había sido retratado por Vicino como un sujeto oscuro física y moralmente. La muerte de Hipólito, envenenado seguramente por él, y su matrimonio con la hija ilegítima del emperador Carlos, hace que este personaje que había quedado en la sombra, eclipsado por el luminosidad de Hipólito salte a primer plano y con él, el tirano. Pero Alejandro permanece en la estela de los personajes ajenos al protagonista. Se habla de su boda, de los festejos, del odio que el pueblo sentía por él, acorde al que Vicino Orsini había sentido desde niño, y se sabe de él por otro de los personajes históricos relevantes, Lorenzino de Médicis, descendiente legítimo de los Médicis, y su asesino, que es visto por el narrador de forma amigable.

Vicino presenta a Alejandro de Médicis como un ser desagradable, “*el negroide*”, un ser oscuro que se vislumbra cruel desde el principio. En el cortile de Via Larga comete para nuestro protagonista el peor de los males:

*“Sólo Alejandro de Médicis, el negroide, el Otelo de la compañía, al estrecharme en sus brazos pasó por mi espalda sus dedos crueles, sin formular comentario alguno, y me dedicó una sonrisa tan burlona que me azoró que los esclavos la notaran.”*⁴⁶⁷

Algo que también hará en Bolonia, cuando va a saludarlos. Parece que el que tengan o no presente su joroba es la condición para que un personaje sea o no del agrado de nuestro protagonista.

Aparece en muchas ocasiones como personaje celoso, ambicioso y cruel, tal como es descrito en *La apología* de Lorenzino de Médicis donde justifica su asesinato.

“Alexandro commesse tanta sceleratezza sol per mera crudeltà e inumanità, com’io dirò appresso. Né fu punto inferiore a Caligula nel vilipendere e

⁴⁶⁷ Bomarzo, cit., p. 127.

*sbeffare e straziare e cittadini colli adulterî, colle violenzie, con parole villane e con minacce...*⁴⁶⁸

Con breves pinceladas, en el capítulo II, se resaltan los celos, la ilegitimidad de su origen.

*“Alejandro roía el freno, aguardando su ocasión, sin duda azuzado por el mismo Clemente VII, su presunto padre, y se encabritaba cada vez que llamaban a su primo “alteza”.*⁴⁶⁹

Su falta de interés por las artes, como humanista.

*“Cuando Pierio Valeriano se aplicaba y discurría sobre algún tema de su especialidad, como sobre arte poética, por ejemplo, que le inspiró uno de los tratados más notables posteriores a Aristóteles, sus discípulos —con excepción de Alejandro, a quien esos asuntos no le importaban— conocíamos momentos de rara ventura. Sobre todo Hipólito y Giorgio Vasari.”*⁴⁷⁰

Y, sobre todo, su falta de consideración hacia nuestro jorobado.

*“Al llegar a Florencia la noticia de su fallecimiento, Alejandro de Médicis no me escatimó las pullas, pues nadie ignoraba el desairado papel que su marido había desempeñado en la época en que ella era amante del papa Borgia. Lo dejé hablar. Que desahogara su encono de bastardo. Después de todo, el parentesco era asaz distante.”*⁴⁷¹

“no podía ignorar que cada golpe suyo contribuía a afianzar, en lo porvenir, una corona sangrienta para Alejandro de Médicis, el negroide, el bastardo del

⁴⁶⁸ MEDICI, Lorenzino de', *ob. cit.*, <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

⁴⁶⁹ *Bomarzo, cit.*, p. 130.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 145.

⁴⁷¹ *Ibid.* p. 149.

*pontífice, el único Médicis a quien detesté en la ciudad del lirio, por ruin, por inferior, por taimado.*⁴⁷²

El autor prepara desde su adolescente etapa en Florencia el camino para justificar su asesinato, poniendo sobre la mesa el problema político de las tiranías italianas y del tiranicidio, de la misma manera que también hacen los cronistas de la época.

Alejandro de Médicis no era el típico tirano florentino como lo fueran sus antepasados, no era *el pacificador, el que eliminaba las desigualdades y que contaba con el fervor del pueblo*⁴⁷³, no era esa figura genial, exaltada por los humanistas que ejercen la fascinación de los literatos, (Hipólito sí podía haberlo sido y de ahí la preferencia de Vicino por él). Su paso por la novela es, en realidad, el del villano en las obras teatrales del XIX. Los puntos en común con la obra de Musset, *Lorenzaccio*, son muchos, pero incluso antes de que dé comienzo la representación, Mujica Lainez, ya anticipa determinados aspectos dramáticos. A su lado siempre aparece la sombra de su asesino, Lorenzino, quien después se convertirá en Lorenzaccio. Ambos están unidos desde su presentación en el cortile de via Larga,

*“Junto a Alejandro reía un niño que pertenecía en cambio a la rama legítima de los Médicis. Lorenzino, aquel que lo asesinó más tarde, y que en ese tiempo andaba por los nueve años y era frágil y maleable y amigo de las bufonerías. Sin saberlo, se ensayaba ya para cumplir el ideal del cortesano de Baltasar de Castiglione, que debía poder practicar no sólo las bromas sino hasta los juegos del bufón. Quizás, si sus interlocutores se hubieran aproximado lo suficiente, hubieran descubierto, en el fondo de sus ojos, una chispa, una llama.*⁴⁷⁴

La aposición, “*aquél que lo asesinó más tarde*”, se repite recordando al lector el desenlace histórico de los dos personajes. El doble juego que Lorenzino de Médicis

⁴⁷² Ibid. p. 272.

⁴⁷³ GARIN, *ob. cit.*, pp. 160.

⁴⁷⁴ Bomarzo, *cit.*, p. 122.

mantiene se observa a través de las *bufonadas*, en una puesta en escena, *Lorenzino se echaba a sus pies como un lebrél obediente*, que encierra siempre un tono sarcástico que esconde la verdad que otros personajes no pueden decir.

“Se oyó la vocecita inocente de Lorenzino que, tendido en el suelo, sacudía la cabezota del perrazo:

— ¿Y eso qué importa? Mi tía Clarice decía que soy el jefe de los Médicis, y a mí me mandan siempre dentro del montón de los pobres príncipes.

*Rió, no se supo si como un niño divertido o como un hombre colérico. Los bastardos guardaron silencio unos segundos y lo observaron con curiosidad. Ese niño no era como su primo Cosme, el astuto. Nunca se podían predecir sus reacciones.”*⁴⁷⁵

Esa visión entre inocente y malvada le convierte aún más en un personaje teatral.

*“A unos pasos, echado en el suelo, Lorenzino de Médicis se entretenía con un estilete, clavándolo de tanto en tanto en el piso como si ensayara, sin saberlo, el gran acto teatral de su vida.”*⁴⁷⁶

Es un personaje del *Lorenzaccio* de Musset, a pesar de que Mujica Lainez se empeñe en distanciarse de la obra del romántico francés. Aunque la pasión por justificar el asesinato es similar a la obra de teatro, la huida del asesino se torna en la obra del autor argentino en la de un enfermo acosado por el miedo a la muerte. De todas formas es un personaje teatral cuyo cometido es poner en evidencia la situación de Florencia bajo el poder del Duque Alejandro. Incluso sabemos más de las tropelías del duque por su obra *Aridosia* que por los datos históricos que se puedan referir en *Bomarzo*.

*“Lorenzino había extremado la audacia de las alusiones. Luego se comentó que en el primer acto y en el cuarto, el bribón —a quien en el grupo de Alejandro de Médicis apodaban por broma el filósofo— había **acentuado con exceso el tema de las visitas nocturnas a los conventos de monjas, cuando todos sabían***

⁴⁷⁵ Ibid. p. 304.

⁴⁷⁶ Ibid. p. 300.

*que el duque practicaba esos escalamientos libidinosos en los de Santo Domingo y Santa María de los Ángeles, asilo de las doncellas nobles, y que en el tercero había deslizado una alusión malévola sobre Carlos Quinto, padre de la novia y amo político de su flamante yerno, pero la música, que el propio Lorenzino escogió refinadamente, envolvió con las sutilezas del clavicímbano y del órgano lo que después se interpretó como una crítica aguda del régimen ducal, disfrazada de chanzas carnalescas, y hasta como un medio incisivo para irritar a los grandes ciudadanos de Florencia contra la arbitrariedad desdeñosa de su señor. Lorenzino, cuya privanza, según muchos, decaía, pues el duque había recibido varios mensajes de sus parientes celosos, quienes le prevenían que el primo favorito tramaba asesinarlo, se prodigaba, yendo y viniendo como un mico entre las filas del público.*⁴⁷⁷

Varchi que conoce de boca del mismo Lorenzino los detalles del asesinato refleja ciertas coincidencias que también ha rescatado el autor argentino.

*“il Duca ne prendeva piacere , come di pusillanimo ; e non tanto per chè egli studiava, quanto perchè andava molte volte solo, e pareva, che non apprezzasse ne roba, ne onori, lo chiamava il Filosofo. (...) Per le quali cose aveva il Duca tanta sicurtà presà sopra Lorenzo, che non gli bastando di servirsene come di ruffiano , cosi colle donne religiose, come colle secolari, o pulzelle, o maritate, o vedove, o nobili, o ignobili, o giovani , o attempate...”*⁴⁷⁸

La noticia del tiranicidio sorprendió a todos en Bomarzo y como en el *Cortesano de Castiglione*, un grupo de intelectuales históricos y literarios se dedican a valorar la noticia convirtiéndose en el reflejo de lo que la sociedad italiana escribió y “cotilleó” sobre este asunto. En la reunión, que por ese entonces se celebraba en el castillo, estaba Cristoforo Madruzzo, Aníbal Caro, y Francisco Molza junto con la pequeña corte que seguía a Vicino Orsini, sus primos, Orso y Segismundo, Fabio Farnese y Violante Orsini. Ellos comentan las opiniones más reseñables que circularon por Italia en ese

⁴⁷⁷ Ibid. p. 57.

⁴⁷⁸ VARCHI, *ob. cit.*, pp. 589.

tiempo, e incluso Francesco Molza cambia de opinión sobre Lorenzino de Médicis en Bomarzo, donde defiende que Lorenzino es “*Un loco y un ambicioso. Es un histrión*”.

“Molza avrebbe poi cambiato idee su Lorenzino, dopo d’uccisione di Alessandro, unendosi al coro dei repubblicani, che avrebbero concesso all’uccisore del Duca il nome de “Bruto Toscano.”⁴⁷⁹

El autor argentino desmenuza todos los hechos, como lo hiciera Varchi en *Istorie fiorentine*, y se apropia del calificativo de “*Bruto toscano*” que pone en boca del joven Fabio Farnese, transcribiendo la idea de la legitimidad del tiranicidio, “salvar a la patria”, como hizo el mismo Lorenzino en su Apología para justificar su crimen.

“S’io avessi a giustificare le mie azioni a presso di coloro che non sanno che cosa sia libertà o tirannide, io mi ingenererei di dimostrare e provare con ragioni (che molte ce ne sono) come gl’uomini non debbono desiderar cosa piú del viver politico, e in libertà per conseguenza: trovandosi la politia piú rara e manco durabile in ogni altra sorte di governo che nella republica. E dimostrerrei ancora come, essendo la tirannide totalmente contraria al viver politico, che e’ debbono parimente odiarla sopra tutte le cose; e come gli è tanto prevaluto altre volte questa opinione che quegli che hanno liberate le lor patrie dalla tirannide sono stati reputati degni de’ secondi onori, dopo alli edificatori di quelle. Ma avendo a parlare a chi sa e per ragione e per pratica che la libertà è bene e la tirannide è male, presupponendo questo universale, parlerò particolarmente della mia azione, non per domandarne premio o loda, ma per dimostrare che non solamente io ho fatto quello a che è obbligato ogni buon cittadino, ma ch’io arei mancato e alla patria e a me medesimo s’io non l’avessi fatto.”⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ MOLZA, Francesco Maria. 1801. *Orazione di m. Francesco Maria Molza contro Lorenzino de’ medici recata in italiano da Giulio Bernardino Tomitano accademico fiorentino*. Treviso, Giulio trento. Y en: Francesca Russo. L’Apología del tiranicidio di Lorenzino de’Medici: dalla teoria alla prassi politica” www.unisob.na.it/.../2004-2006_6_Russo.pdf

⁴⁸⁰ MEDICI, Lorenzino de’, *ob. cit.*, <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

Mujica Lainez no puede resistirse a representar una escena que la literatura ha ensalzado, que las crónicas han relatado y que Vicino Orsini no puede haber presenciado. A través de “noticias fresas” que llagaban al alejado Bomarzo, mezcla en su narración la escenificación de Musset y el relato de la fuente más fidedigna, la historia de Varchi.

Mujica Lainez⁴⁸¹

“Los días siguientes no se comentó otra cosa en Bomarzo. Trajeron de la Toscana frescas noticias con detalles del crimen, y en nuestras imaginaciones se fue burilando la estampa del duque **perfumado, que elegía los guantes de piel** — los guantes “de hacer el amor”, como los describía por oposición a los guanteletes de guerra— y se aprestaba para la aventura que Lorenzo le había prometido, con su tía la ejemplar Catalina Ginori. Lo vimos separándose de sus esbirros, hasta de ese húngaro que jamás se apartaba de su lado; entrando en el palacio que nos había albergado a Maerbale y a mí, durante nuestra última estada en Florencia, y que habitaba Lorenzaccio; **tirándose vestido en el lecho**, a aguardar a la esquiva pronta a ceder, y **recibiendo, medio dormido, la primera cuchillada** de su primo que, transfigurado, saltaba sobre él como un demonio. Lo vimos **defendiéndose con un escabel por escudo; brincando, debatiéndose, sacudiéndose, hurtando el cuerpo en un baile mortal**, mientras su sangre salpicaba en torno las paredes, como si fuera una siembra que arrojaban al voleo; mordiéndose con rabia la mano de Lorenzino, **hasta que casi le arrancó el índice**, y doblándose bajo las estocadas implacables, en tanto que el escurridizo Médicis y un valentón a sueldo que llamaban Scoronconcolo y a quien yo había entrevisto en el palacio de los Popolani, le daban caza como a un animal cercado, en la cámara que apenas iluminaba una bujía sola, puesta en el suelo. Lo remataron, lo cubrieron con el pabellón de la cama, y se dieron a la fuga.”

Varchi⁴⁸²

“Lorenzo alzato il saliscendo che ricadde giù e non s’aperse la prima volta, entró dentro e disse: **Signor, dormite voi?** E il dir queste parole, e l’averlo passato con una stoccata di una mezza spada fuor fuora da un aparte all’altra, fu

Musset

Acte II - Scène II

LE DUC: Ce n'est pas que je me défie de personne. Comme tu dis, c'est une habitude — pure habitude de soldat.

LORENZO: Votre habit est magnifique.

⁴⁸¹ Bomarzo, cit., p. 582.

⁴⁸² VARCHI, ob. cit., pp. 590.

tut'uno. *Questo colpo fu per sé mortalissimo*". Tuttavia, il duca oppose disperata rsistenza: "**il duca** –si legge nell'opera di Varchi- il quale o dormiva o come se dormito avesse stava col viso volto in là, ricevuto **cosí gran ferita, si voltò su per letto e cosí voltone s'uscì dalla parte di dietro, per volersi fuggire verso l'uscio faccendose scudo du una sgabello che gli aveva preso: ma Scoronconcolo gli tiró una coltellata di taglio in sul viso, e scuarciandogli una tempia gli fese gran parte della gota sinistra e Lorenzo avendolo respinto sul letto, ve lo teneva rovescio aggravandogliesi con tutta la persona addosso e perchè egli non potesse gridare, fatto somnesso del dito grosso e lo stringeva con tanta rabbia,che Lorenzo cadutogli addosso, e non potendo menar la spada, ebbe a dire a Scoronconlolo ch l'aiutasse, il quale correva e di que e di lá e non potendo ferire Alessandro, che non ferisse prima o insiemente Lorenzo tenuto abbracciato strettamente da lui, cominció a menare di punta tra le gambe Lorenzo, ma non facendo altro frutto che sforacchiare il saccone, mise mano a un coltello ch'egli aveva per sorte con esso seco, e ficcatolo nella gola al Duca andó tanto succhellinando che lo scannò."**

Quel parfum que ces gants! Pourquoi donc posez-vous à moitié nu? Cette cotte de mailles aurait fait son effet dans votre portrait; vous avez eu tort de la quitter.

Acte IV – Scène VII

LORENZO: Dormerz-vous, seigneur? (Il le frappe)

LE DUC: C'est toi, Renzo?

LORENZO: Seigneur, n'en doutez pas (Il le frappe de nouveau. Entre Scoronconcolo)

SCORONCONCOLO: Est-ce fait?

LORENZO: regarde, il m'a mordu au doig. Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant.

Vicino Orsini ha cometido también “grandes crímenes”: ha dejado morir a Girolamo quedándose con un ducado que no le pertenecía, ha asesinado a Maerbale eliminando cualquier oposición a su poder en sus tierras y en su cama. También él tiene una vida oculta, también él se siente débil físicamente frente a los demás, él es Lorenzino en su aspecto, y Lorenzaccio en sus actos. Y sin embargo, en el fondo, sabe

que él es el tirano, y las palabras de Cecilia Colonna, “*matar a los que matan*” cobran un alcance diferente.

El caso de Pier Luigi Farnese es diferente al de Alejandro de Médicis. No le resulta desagradable al duque de Bomarzo, aunque se empeña una y otra vez en resaltar las atrocidades de que es capaz. El apelativo “*el hijo del papa Pablo III*” que siempre le acompaña, es la prueba que su poder se fundamenta en el hijo de Alejandro Farnese. Prepara, también, a lo largo de la novela la justificación de su asesinato.

De Pier Luigi Farnese se destaca su personalidad depravada, sus vicios más horribles. Lo mismo que sucede en obras de la época, especialmente aquellas que sirven de propaganda al bando imperialista para justificar su asesinato, como por ejemplo el *Diálogo entre Caronte y el Ánima de Pedro Luis Farnesio*, atribuida a Diego Hurtado de Mendoza. Caronte tiene un diálogo con el alma del hijo de Pablo III donde dice conocer todos sus vicios porque el alma de aquellos que ha asesinado se los ha narrado.

“¿No sabes que pasó por aquí, pocos meses a, el conde de Fiesco que iba tras Joanetín Doria, a quien él por tus persuasiones hizo matar, el qual, como moço y de poca esperiençia, contó aquí en esta varca a otros rapaçes como él quantos tratos tenía contigo, salvo los carnales que, por ser tan feos, aun los demonios que acá están aborrecen oyllos?”⁴⁸³

Fueron tan sonados sus crímenes que también en *Bomarzo* sólo se insinúan, dando por supuesto que si toda Italia los conoce, el lector también debe conocerlos o al menos imaginarlos.

“De inmediato, sus brutalidades y su desvergüenza lo enemistaron con esa rama ilustre de nuestra prosapia.”⁴⁸⁴

⁴⁸³ LÓPEZ ROMERO, José (ed.) 2004. *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, hijo del Papa Paulo III*. Sevilla: Alfar, pp. 36.

⁴⁸⁴ *Bomarzo*, cit., pp. 371.

La secuela más visible son las señales de sífilis de su rostro. Nunca se nombra la enfermedad, ni siquiera se la denomina “mal francés”, o “mal español”, sino simplemente se alude a las pústulas que tenía Pier Luigi Farnese en el rostro. Como en otras muchas ocasiones Mujica Lainez anticipa el tema en la novela. Antes de que aparezca el personaje de Pier Luigi, Vicino Orsini lee con ahínco el poema *Syphilidis* de Fracastoro, y posteriormente alude al mal que aqueja al Farnese.

*“Sufría la misma enfermedad de Pier Luigi Farnese, la enfermedad de la cual Paracelso me salvó en Venecia,”*⁴⁸⁵

*“Tenía, en la cara y en los dedos, las mismas pústulas que afeaban a Pier Luigi Farnese”*⁴⁸⁶

El poder y la influencia del Farnese es clave en la Italia del segundo tercio del siglo XVI. En la novela se indica que hasta el mismo Alejandro le temía (*Más tarde supe que le temía a Pier Luigi, capaz de atrocidades*)⁴⁸⁷, aludiendo a la enemistad que existía entre el duque de Florencia y el papa Pablo III precisamente por el deseo de este de favorecer a su hijo.

*“Il Principale intendimento de il Papa era, secondo l'uso de' Pontefici, di voler far grande per tutti i versi la casa Farnese , é di già aveva disegnato il Signor Pierluigi fuo figliuolo , Gonfalonier di Santa Chiefa; e perchè aveva in animo di torre Parma, e Piacenza alla Chiesa, per investirnelo Duca, andava pensando , e investigando il giorno, e la notte, come egli potesse ciò fare con alcuna, se non vera, almeno apparente cagione.”*⁴⁸⁸

Si antes de la proclamación como papa del cardenal Alejandro Farnese, Diana Orsini había indicado que se había enemistado con toda la familia por sus excesos y brutalidades, tras el nombramiento de su padre, Pier Luigi se convierte en un nuevo César Borgia.

⁴⁸⁵ Ibid. p. 576.

⁴⁸⁶ Ibid. p. 353.

⁴⁸⁷ Ibid. p. 320.

⁴⁸⁸ VARCHI, *ob. cit.*, pp. 603.

*“El peor, naturalmente, fue Pier Luigi. Hijo del papa, calculó tal vez que le tocaría representar, por la influencia que ejercía sobre un padre anciano que lo amaba y lo temía, el papel de un segundo César Borgia. Pronto se advirtió que Pablo III no le negaría nada.”*⁴⁸⁹

En Bomarzo, la “corte” de Pier Francesco Orsini, tan alejada del mundo, se hace responsable del tiranicidio del hijo del papa. La traición sale de esos muros. Muy acertadamente, Mujica Lainez no señala un delator concreto, sino que relata un pacto de silencio para sacar provecho de la información que da Segismundo, por lo tanto la traición viene de unos de ellos. Ni siquiera Pier Francesco se reconoce a sí mismo como el impulsor de la revelación, más bien, como sucede siempre, indica que ninguno de los allí presentes obtuvo el favor deseado.

“Segismundo, que hasta ese instante había guardado silencio, dio rienda suelta a su rencor: (...)

— ¡Pier Luigi quiere asesinar al emperador Carlos!

— ¿Qué dices? (...)

—Ha combinado la perfidia con Leonidas Malatesta y con Matías Varano. Al primero le ha ofrecido la restitución de Rímini y de Ravena, y a Matías Varano la de Camerino.

— ¿Lo juras?

—Lo juro.

— ¿Cómo lo sabes?

—Lo sé... lo supe por Pier Luigi...

—Pero ¿por qué?, ¿por qué hacerlo?

Vaciló Segismundo y se le marcaron los pómulos de marfil pulido:

*—Se niega a devolver el marquesado de Novara, que le reclama el César, y luego lo enloquece la privanza de la cual goza su hijo Octavio ante la Majestad Cesárea. Lo ambiciona todo para sí.”*⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Bomarzo, cit., p. 525.

⁴⁹⁰ Ibid. p. 594.

En 1547 un grupo de nobles placentinos entró en los aposentos del duque Pier Luigi Farnese y lo asesinó. Este acontecimiento fue la culminación de una larga conspiración tramada por Ferrante Gonzaga, Gobernador de Milán, Antonio y Nicolás Perrenot de Granvela -secretarios de estado del emperador- y el propio Carlos V. Existe una extensa literatura de propaganda sobre este acontecimiento⁴⁹¹, tanto por parte de los imperiales como de los partidarios de Pablo III.

Mujica Lainez hace partícipe a sus personajes del asesinato, al poner en manos de alguno de los presentes en las reuniones de Bomarzo la chispa que encendió la mecha de la confabulación. Detalla la intriga montada para asesinar al duque de Parma y de Plasencia, ajustándose a la versión difundida por Ferrante Gonzaga, *“liberare alla patria della tirannide di Pier Luigi”*, y realzando el valor de las palabras de Macchiavello, que en *El Príncipe*, señala lo que un príncipe no debe hacer, *“debe non di manco el príncipe farsi temere in modo, che, se non acquista lo amore, che fuga l’odio; perché può molto bene stare insieme esser temuto e non odiato; il che farà sempre, quando si astenga dalla roba de’ sua cittadini e de’ sua subdditi, e dalle donne loro.”*⁴⁹² Pier Luigi Farnese es presentado precisamente como ese cruel tirano al que hay que destruir para liberar al pueblo.

El narrador se detiene especialmente en los detalles de su muerte.

*“Su fin fue horrible. Arrojaron su cadáver al foso, desde una de las ventanas de la ciudadela, después de mostrarlo a la despavorida multitud, y, mientras algunos de los confabulados arengaban al pueblo, haciendo revolotear en sus discursos, como un gerifalte, la palabra libertad, tan marchita, y ofrecían a la turba, para calmarla primero y enardecerla a continuación, la perspectiva tentadora del saqueo del castillo.”*⁴⁹³

Segni, señala esos mismos detalles, aunque de una forma mucho más explícita.

⁴⁹¹ BERTOMEU MASIÁ, María José. 2008. “Literatura de propaganda: obras sobre la muerte de Pier Luigi Farnese (1547)”. *Cartaphilus Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3, pp. 7-19.

⁴⁹² MACHIAVELLI. 1961. “El príncipe”, *ob. cit.*, pp. 61.

⁴⁹³ *Bomarzo, cit.*, p. 642.

“Il conte e i compagni, presa la fortezza agevolmente, messono dipoi alla finestra del palazzo quel signore impiccato per ischerno maggiore e per più ludibrio. Alle quali ingiurie non soddisfatti, perrnessono di più, che gli fosse mozzo il naso ed il membro genitale, e che fosse mostro al popolo, e schernito il corpo con ogni sorta di miseria e di scherno.”⁴⁹⁴

Las consecuencias de esta muerte aceleraron los acontecimientos europeos de los siguientes años, en los que Pier Francesco Orsini se verá involucrado.

El tercer personaje que representa las luchas de poder es Hipólito de Médicis. Tal como viene descrito está a la altura de Lorenzo el Magnífico. Vicino nos lo presenta en todo su esplendor, como gobernante de Florencia cuando apenas tenía quince años y de él solo destaca sus virtudes. Su único defecto era ser bastardo, pero hasta eso se lo perdona nuestro protagonista. Ve en él al gran gobernante, al querido, no al odiado, al humanista, al amante del arte, aquel al que debe imitar para ser un hombre del Renacimiento. En la primera descripción ya nos indica todas las características del gobernante, hermoso, ágil, deportista, artista, amante de a caza y del arte.

“Era hermoso, viril. Su tío Clemente VII lo había enviado a Florencia poco antes, como capo de la ciudad, pero lo titulaban alteza serenísima y lo apodaban, como a su abuelo, “Magnífico.” (...) Supe más tarde que alternaba los ejercicios violentos, casi mitológicos, como domador de caballos y como atleta capaz de saltar con los pies juntos sobre las espaldas de diez hombres y de perforar con sus flechas una coraza, con la poesía y con la traducción de Virgilio. Tradujo todo el libro segundo de la Eneida al italiano. A mí me fascinó de entrada.”⁴⁹⁵

Después lo presenta como músico, poeta, coleccionista de arte, todo lo que un hombre del Renacimiento desearía ser. Como gobernante de Florencia apenas tiene ocasión de demostrar su valía, pues debe huir de la ciudad tras el “Sacco de Roma”, y se ve relegado a un segundo lugar pues es nombrado cardenal. Aunque se describen

⁴⁹⁴ SEGNI, *ob. cit.*, vol. III, pp. 738.

⁴⁹⁵ Bomarzo, *cit.*, p. 121.

algunos hechos históricos, como su nombramiento como cardenal, el viaje a Hungría como legado papal o su participación en la elección de Pablo III, a partir de su separación del protagonista en 1527, el hombre histórico se convierte leyenda y es, desde entonces, un personaje literario. Es Orlando hasta su muerte.

3.3.2. Las cortesanas

La cortesana es una figura clave para entender el Renacimiento italiano que se toma de la antigüedad greco-romana como una forma de reproducir la antigua civilización. No es la “pecadora” de la Edad Media sino una mujer culta. Los humanistas, muchos de ellos clérigos, encuentran en ellas interlocutoras “virtuosas” en el sentido de que poseían habilidades para la música, el canto o la danza.

Fueron tan importantes que en 1490 había en Roma 6800 mujeres cortesanas para una población de 100.000 almas⁴⁹⁶. Pero incluso entre ellas había una jerarquización. Según la clasificación que hace Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia las cortesanas se dividían en:

“Las llamadas meretrices honestas no tenían precio; es decir, no se les aplicaba la tarifa que para las demás regía. A ellas seguían las «cortesanas de menor clase»; luego «las de la candela», así nombradas porque, a falta de portera y de criada, tenían que alumbrar la escalera, acompañando, candela en mano, a sus visitas; lugar más bajo correspondía a las que unían a la prostitución algún otro oficio, como el de «camisera» o «lavandera»; y venían, por último, ocupando los últimos peldaños del vicio, las más desastradas pecadoras, designadas con nombres cuya crudeza impide repetirlos.”⁴⁹⁷

Siendo esta una clasificación muy similar a la que Mujica Lainez proporciona en su novela.

⁴⁹⁶ VILLA-URRUTIA, Wenceslao. 1924. *Cortesanas italianas del Renacimiento: la bella Imperia, Tulia de Aragón, Verónica Franco: estudio histórico*. Madrid: Francisco Beltrán, pp. 20. Añade una clasificación muy similar a la que hará Mujica Lainez: “Las meretrices honestas no tenían precio, después las cortesanas de menor clase; después las de la candela (porque no tenían criada y debían ellas mismas alumbrar la escalera”.

⁴⁹⁷ Ibid. p. 20.

“las meretrices honestae, las de prestigio mayor; las de candela, de lume, que frecuentaban de noche los bancos de piedra que flanqueaban las fachadas de los palacios, y las que sumaban a la prostitución distintas profesiones (camiseras, lavanderas).”⁴⁹⁸

Mujica Lainez no puede omitir la relevancia de estas mujeres que en el Renacimiento disfrutaban incluso de una importante posición social (Villa-Urrutia afirma que algunas se sentaban en la iglesia junto al altar para escuchar misa), participando de la vida cotidiana.

“Pasaba una cortesana seria, aristocrática como una señora principal, en una enjaezada mula, seguida por un cortejo que incluía a patricios y prelados jóvenes, y los curiosos quedaban boquiabiertos ante la gracia del porte de la meretriz, mientras su nombre corría de labio en labio. Un paje llevaba su papagayo, como si fuera un halcón, y otro un monito perfumado de ámbar y azahar.”⁴⁹⁹

Nombra las grandes cortesanas de la época, Zafetta en Venecia, Tulia de Aragón.

El primer personaje que está relacionado con cortesanas en Felipe Strozzi, del cual conocemos sus intrigas políticas, su influencia sobre Lorenzino de Médicis, y a nivel personal su relación con algunas de las cortesanas más importantes del momento.

*“Después me enteré de que no era feliz (Clarice de Médicis) con **Filippo Strozzi**, su marido, quien no salía de las casas de las meretrices. **En Roma, el caballero visitaba con asiduidad a Tulia de Aragón, a Camila de Pisa, las cortesanas intelectuales que escribían poemas y facilitaban sus lechos. Les mandaba unas cartas retóricas.**”⁵⁰⁰*

Su relación con las cortesanas romanas era bien conocida y está documentada.

⁴⁹⁸ Bomarzo, cit., p. 176.

⁴⁹⁹ Ibid. p. 118.

⁵⁰⁰ Ibid. p.133.

“No sabemos quién fue el afortunado mortal que escogió Julia para es estreno de su hija (Tulia de Aragón), ni quienes la señorearon sucesivamente en Roma; mas sí que en el número de ella figura el florentino Felipe Strozzi, que en 1531 se hallaba en Roma en una misión diplomática oficiosa, cerca del papa Clemente VII.

*Era el florentino hombre que había pasado ya de los 40, pero gallardo, amable, enamorado, discreto en toda clase de deportes, poeta, músico, hombre de negocios y banquero incomparable. Casado con Clarisa de Médicis, **había tenido siempre especial predilección por las cortesanas y eran muy conocidas sus relaciones con Camila de Pisa, de quien se conservan algunas cartas dirigidas a Felipe, en que le jura le será fiel hasta la muerte y le llama “mitad de su alma” y “luz de sus ojos.”***⁵⁰¹

No es el único relacionado con estas mujeres. Hipólito de Médicis consolaba su corazón de la indiferencia de Julia Gonzaga en casa de la veneciana Zafetta. *“En Venecia vivía (Hipólito de Médicis) en el palacio de la cortesana Zafetta, de quien era el galán ardoroso.”*⁵⁰²

Pero sin duda la gran cortesana en Bomarzo es Pantasilea. No tan famosa como las anteriores y por supuesto mucho menos culta, pero que, en cierta medida, sigue el camino marcado por las grandes meretrices de Roma o Venecia, aunque a veces en un plano mucho más doméstico.

Pantasilea es un personaje que surge de un hecho narrado en la autobiografía de Benvenuto Cellini⁵⁰³. Durante el primer encuentro de Vicino Orsini y Cellini, que viaja

⁵⁰¹VILLA-URRUTIA, *ob. cit.*, pp. 54.

⁵⁰²Bomarzo, *cit.*, p. 428.

⁵⁰³Lo mismo que sucede con el asalto en el Sacco di Roma, como la enemistad de Cellini con Pier Luigi Farnese, que Vicino remonta a un altercado que hubo entre ambos en su boda.

con Paolino⁵⁰⁴, antes incluso de su estancia en Florencia, el artista le narra una de sus divertidas aventuras en la que se nombra a la cortesana.

*“Benvenuto contaba con la compañía de una Pantasilea, pero debió cederla al Bacchiacca, quien, por otra parte, estaba enamorado de la espléndida mujer.”*⁵⁰⁵

La alusión a la cortesana es muy similar a la aparecida en *La vita* de Cellini.

*“Io che mi pensavo d’esser provisto bene per una giovane molto bella, chiamata Pantassilea, la quali era grandemente innamorata di me, fui forzato a concederla a un mio carissimo amico chiamato il Bacchiccha il quali era stato et era anchora grandemente innamorato di lei.”*⁵⁰⁶

Y una referencia que viene en *La vita* sobre la actitud de Pantasilea a raíz de aquel acontecimiento, sirve para describir el primer contacto entre esta y el adolescente Vicino.

*“di che ne nacque una grandissima cosa in ispatio di tempo, colendosi lei vendicare della ingiuria ricevute da me.”*⁵⁰⁷

Cuando el joven Orsini, para calmar sus nervios en el encuentro que su abuelo e Hipólito le organizan con la cortesana, le nombra a Cellini percibe una mueca de desagrado en el rostro de la mujer, aunque esta niega conocer al orfebre. La humillación que siente a continuación marca algunos de los acontecimientos que se producen en el relato, pero el personaje de Pantasilea se va afianzando cada vez más en la historia representando siempre el papel de “cortesana”.

⁵⁰⁴ CELLINI, *ob. cit.*, vol I, pp. 63. “Questo fanciullo era di età di quattordici anni incirca: haveva nome Paulino et era figliuolo di un cittadino romano, il quale viveva delle sue entrate. Era questo Paulino il meglio cherato, il più onesto et il più bello figliuolo che mai io vedessi alla vita mia”

⁵⁰⁵ Bomarzo, *cit.*, p. 102.

⁵⁰⁶ CELLINI, *ob. cit.*, Vol. I, pp. 91.

⁵⁰⁷ Ibid.

El recorrido de Pantasilea en la novela es el que hacen las grandes cortesanas de la época, desde una época de esplendor hasta estabilizarse “honradamente” a través del matrimonio. Aunque su estatus no sea el de la gran Tulia de Aragón o el de Zafetta, sí está considerada en Florencia como una gran cortesana, después mantiene su prestigio en Mugnano, para al final conseguir una situación estable al casarse con Segismundo.

Mujica Lainez se recrea en la descripción de espacios en la casa de Pantasilea. El lujo, la decoración exagerada, las poses teatrales, la exhibición de cultura propia de las grandes cortesanas, todo aparece reflejado en la visita de Vicino Orsini, que desde su inseguridad se siente asustado y maravillado por la meretriz.

Pero el lujo de los detalles aparece mucho antes, al principio de la escena, cuando se detiene con minuciosidad en los atuendos de los jóvenes que parten del Palazzo de Via Larga con sus criados. Los vestidos son descritos hasta el último detalle: *mi indumento color cereza* de Vicino, bañado en perfume, tan valorado en la época como rasgo de distinción, frente al *azul y avellana* de Hipólito, arquetipo del hombre ideal renacentista, cubiertos con *plumas danzarinas*, y rodeados de sus criados también perfectamente atreznados y con la *nota oscura de africanoesbelto*⁵⁰⁸. Burckhardt señala la importancia que se le daba al vestir en Italia y que marcaba la moda en toda Europa, afirmando que “*la nación era vanidosa, y hasta la gente más seria consideraba que llevar la ropa lo más bonita y adecuada posible era parte integrante del perfeccionamiento de la personalidad.*”⁵⁰⁹

Y de hecho sorprendemos al Orsini en múltiples ocasiones preocupado por su atuendo, incluso en los momentos más decisivos de su vida, cuando va a ser nombrado caballero por Carlos V, cuando trama la traición de su hermano y su mujer, cuando es atacado por el demonio... en todos estos casos la elección cuidadosa de su vestidura, los colores que pueden esconder su joroba, y sobre todo la distinción de su porte sobre los demás estará siempre presente.

⁵⁰⁸ Bomarzo, *cit.*, p. 183.

⁵⁰⁹ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 314.

La descripción de la partida hacia la casa de Pantasilea muestra el perfume, el vestido y las joyas, incluso aquellas que le podían parecer exageradas pero que pueden dar origen a las modas: *pues las originalidades que en Bomarzo suscitaban el repudio, en Florencia se aplaudían e iniciaban las modas*⁵¹⁰. Una expresión muy ajustada a la de Burckhardt quien afirma que los vestidos variaban el estilo a tal velocidad que era imposible trazar su paralelo con las vestimentas de cualquier otra tierra y no era extraño encontrar moda italiana en todas las cortes europeas.

La residencia de Pantasilea se asemeja bastante a las descritas por Villa- Urrutia cuando describe la de las grandes cortesanas de la época. De la casa de una veneciana llamada Margarita Emiliana nos dice que un viajero inglés la denominaba “El palacio de Venus” cuyas salas estaban *suntuosamente decoradas con tapicería y cueros dorados, ofrecían magnífico y deslumbrador aspecto*⁵¹¹.

La descripción de la casa de la veneciana Zaffetta, es rica en objetos valiosos y obras de arte.

*“Otra veneciana, amiga de Pedro Aretino, Ángela Zaffetta, alquiló el palacio Loredán y lo alhajó con magnificencia verdaderamente regia. Tapices flamencos, brocados y dorados guadamecés ocultaban las paredes que no estaban pintadas al fresco por los más famosos maestros venecianos. Cubrían el suelo alfombras turcas, y las mesas, tapetes tejidos de oro. La mayor parte de los muebles eran de talla o taracea y en las vitrinas había vasos de plata, lozas de Faenzas, Caffagiolo y Urbino, armas antiguas, libros suntuosamente encuadernados, laúdes, mandolinas y toda clase de objetos de arte veíanse esparcidos en todas las salas y cuartos del palacio cuyas logias y balcones estaban llenas de flores y plantas raras.”*⁵¹²

Y se parecen bastante a la que Mujica Lainez prepara para Pantasilea.

⁵¹⁰ Bomarzo, cit., p. 183.

⁵¹¹ VILLA-URRUTIA, ob. cit., pp. 31.

⁵¹² Ibid. p. 32.

*“Era una casa que olía a ámbar y a agua de rosas. Alabastros y pórfidos proclamaban sobre las esculpidas credencias, la generosidad de sus amantes. Los **tapices** evocaban el rapto de las Sabinas, en un retorcimiento de mujeres forzadas y de caballos enardecidos, pero yo, tan apto para gozar con esos estéticos lujos, no los aprecié, atento sólo a la náusea que me estremecía. Una **larga mesa** colmada de vinos y manjares centraba la habitación principal donde nos introdujeron, la cual, vecina de la loggia, en el primer piso, se bañaba de suave claridad. En aquella **loggia** se entreveían unos pavos reales, cuyas semicirculares colas abiertas parecían indicar para el resto, con sus esmaltes azules y verdes, la entrada del jardín del Paraíso.”⁵¹³*

El jardín de Venus, el jardín del Paraíso, es un jardín del que el joven Orsini no puede disfrutar y la irrupción de la cortesana en ese ambiente se asemeja de nuevo a un cuadro de la época, en este caso no al *Scuola degli Schiavioni* di Carpaccio, que se nombra en la novela, sino más bien a las “*Cortesanas*” del mismo pintor, donde no solo sale el perrito maltés que la acompaña, sino que también otros símbolos como el pavo real símbolo de la vanidad. Aunque los pavos reales acompañan a Pantasilea hasta su entrada en Bomarzo donde al ser considerados un mal augurio y el duque ordena su muerte. (*Ilustración 9*)

Posteriormente, cuando ya Pantasilea se instala en Mugnano, el personaje y el ambiente que la rodea se degradan hasta el punto de considerarla como una vulgar prostituta. A partir de ahí, y aunque con una estela que está entre el patetismo y el ridículo, poco a poco va tomando la consistencia de una mujer más o menos respetable, para acabar aceptando su matrimonio con Segismundo Orsini.

3.3.3. Los ambientes externos

“...todas las descripciones de Bomarzo están subordinadas a la anacronía retrospectiva existente en la obra, es decir, a la recreación de la vida del duque de Orsini y del Renacimiento Italiano desde perspectivas actuales, y que a su

⁵¹³ Bomarzo, cit., p. 184.



Ilustración 9. Vittore Carpaccio. Dos mujeres cortesanas. 1510. Museo Correr Venecia



Ilustración 10. Gaspar van Wittel, conocido como Vanvitelli .Vista del Castillo de Sant'Angelo desde del sur, 1690. Colección particular.



Ilustración 11. Giovanni Battista Piranesi. Le Antichità Romane, 1756

vez están condicionadas por su explícito carácter de “memorias” que identifica al actante con el autor. Según estas premisas temporal/narrativas, las descripciones de Bomarzo son fantásticas.”⁵¹⁴

M^a Amparo Ibáñez Moltó tiene razón en el sentido que Mujica Lainez recrea los espacios del siglo XVI aprovechando las fuentes escritas, como ha hecho con los datos históricos, y las inserta magistralmente en su narración no dejando ver el límite entre la Historia y la Literatura. Incluye una visión actual en el sentido que parte de lo que él, como autor, y el lector como viajero, pueden conocer, para insertar o eliminar aquellos aspectos que como turista considera necesarios para el relato.

Bomarzo representa lo medieval, una roca sobre la que descansa el castillo y a cuyos pies se alza el jardín. Bomarzo es el protagonista, aislado en su coraza del resto del mundo desde donde lo mira, lo estudia y lo envidia. Es, en definitiva, Vicino Orsini. Aunque el duque, como hiciera antes su padre, intenta modernizarlo, acorde con su mentalidad de “hombre renacentista” continúa siendo la roca medieval que resiste al tiempo.

El mundo renacentista, el civilizado, el admirado, lo constituyen tres ciudades, Roma, Florencia y Venecia y el viaje que hará el personaje/narrador/autor por ellas es el de un turista. El resto de ciudades, Bolonia, Nápoles o Messina, son solo el marco para los acontecimientos históricos, siendo las descripciones una mera trasposición de esos detalles a la actualidad. Los pocos detalles que da de Messina, por ejemplo, sirven para ubicar los acontecimientos en un espacio del siglo XX.

“Más o menos donde se encuentra hoy la estatua de Don Juan de Austria, frente a la iglesia normanda de la Annunziata del Catalani.”⁵¹⁵

Sin embargo, de Florencia, Venecia y Roma los detalles mostrados corresponden a los del viajero que recorre los ambientes, paseando por sus calles y sus museos,

⁵¹⁴ IBÁÑEZ MOLTÓ, María Amparo. 1981. “Las descripciones de Bomarzo: su análisis estilístico”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 10, pp. 141.

⁵¹⁵ *Bomarzo, cit.*, pp. 790.

descubriendo entre las piedras cuadros de Tintoretto, de Tiziano, de Caravaggio o de Carpaccio.

Roma es la primera que visita. Siendo niño Vicino pasa largas temporadas en el palacio romano de la familia, junto con su abuela y sus hermanos. Constituye un momento de felicidad. Allí comienza su pasión por coleccionar antigüedades, su *capacidad de disfrutar de la hermosura y de hallarla donde para los demás se encubría, como ausente, en una columna, en un arco, en la curva del río, en una nube, en el lánguido vaivén de una rama verde y gris que dibujaba con sus pinceles de sombra caligrafías orientales*⁵¹⁶.

Su mirada es la del viajero europeo, o tal vez americano, que se mueve por la ciudad descubriendo en cada ruina los ecos de la civilización que fue.

*“Con él partíamos a caballo, de mañana, a recorrer la ciudad de Roma, y en sus lugares ilustres, haciéndonos sentar al amparo de alguna ruina, discurseaba sobre las glorias del Imperio y de la República que se habían desarrollado en esos mismos decadentes proscenios.”*⁵¹⁷

Las descripciones son muy plásticas, y corresponden a tres tipos de pinturas.

El primero, corresponde a un cuadro que plasma escenas costumbristas, propio de los siglos XVIII o XIX, en el que se muestra la Roma clásica a la orilla del Tíber, o subiendo cerca del teatro Marcelo con sus hermanos y su espectral maestro. (*Ilustración 10*)

“cualquier incidente, unas vecinas que lavaban en el Tíber, una riña junto al arco de Jano, un temblor de mariposas en las termas de Caracalla, los alejaba y distraía. Girolamo se empinaba en el corcel, con actitudes dignas de Verrocchio y de Donatello, cuando nuestra singular cabalgata —integrada por un anciano gárrulo, cultivador de orzuelos, de nariz perpetuamente violeta,

⁵¹⁶ Ibid. p. 76.

⁵¹⁷ Ibid. p. 76.

matizada por vinos lejanos y recientes, que se protegía con el absurdo quitasol o se arrebuja con la capa como si llevara una toga; un muchacho cuya gracia y cuyo porte hacían sonreír a las mujeres y descubrirse a los villanos; un niño que soltaba sus carcajadas sin ton ni son; y un jorobado de rostro fino que se enderezaba cuanto podía en la montura— desfilaba por los sitios donde los Orsini habían dejado la honda huella de su importancia.”⁵¹⁸

La segunda pintura es el reflejo de las calles y plazas desde donde observa los palacios de las familias nobles, que, a modo de guía de viajes, sitúan al lector conocedor de “la ciudad eterna” en el lugar exacto de su recorrido.

“En los barrios de la Arenula, de Parione, de Ponte, en la zona de los Calderari y de los Catenari, Campo di Fiori y San Lorenzo in Damaso hasta el Cinco Agonale, especialmente en el Campo di Fiori, que fue nuestra plaza de armas, cuando lo rodeaban, como bastiones, las casas de los Capizuchi, Delfini, Branca, Della Valle, Capodiferro, Mellini y Alberteschi; y en el teatro de Marcello, fundido con el Palacio Orsini, que fue nuestro como los antiguos teatros de Balbo y de Pompeyo, y frente a Sant’Angelo, donde fortificamos el Monte Giordano y así, en los apostaderos en los cuales nuestras mesnadas vigilaban al Tíber y a Porta Portese y en toda la parte que se extiende desde el mausoleo de Adriano hasta la Puerta de San Sebastián, Girolamo hacía caracolear su caballo, porque sentía, en la antigua sangre, el brusco latigazo del orgullo.”⁵¹⁹

Por último, muestra un *Capricho* de ruinas al estilo de Giovanni Pannini, de Antonio Joli, de Alejandro Magnaso, para situarnos en su apasionante búsqueda de antigüedades tan de moda en ese momento. (*Ilustración 11*)

“Bastábame desplazar el follaje para desnudar de sus jirones de hiedra mutiladas esculturas o esas incrustaciones de mármol que ahora están en los museos. Encontré una cabeza de diosa, la llevé conmigo al palacio y, en mi

⁵¹⁸ Ibid.

⁵¹⁹ Ibid. p. 77-78.

*habitación, me puse a limpiarla delicadamente, como dicen que hacía el gran duque Cosme de Médicis con cinceles y martillos diminutos. Los campesinos lombardos que acudían a trabajar en las viñas y a roturar la tierra y que exhumaban, al golpe de la azada, entre las flores silvestres, bustos, medallas, camafeos y hasta esmeraldas y rubíes, que los anticuarios astutos les compraban por un puñado de monedas, se me acercaban, enterados de la afición del niño jorobado, para ofrecerme sus hallazgos barrocos.*⁵²⁰

La imagen que se proyecta en este primer capítulo es la de la ciudad imperial expoliada para construir los grandes palacios del siglo XVI y con el dolor de un coleccionista del siglo XX que va recreando lo que Roma debió ser. Pero es una imagen tan hermosa que hasta Carlos Quinto la recorrió en secreto en su viaje desde Nápoles [y] que aún hoy cautiva al visitante, como cautivó al duque en el siglo XVI, para *irse apoderando de Roma, que flotaba de los monumentos y de los palacios*⁵²¹.

“La Roma clásica, que sufrió tanto durante la Edad Media y durante el Renacimiento, por las constantes depredaciones; que perdió, bajo Pablo II, el muro de piedra del Coliseo, empleado en el palacio de San Marcos, y, bajo Sixto IV, el templo de Hércules y un puente del Tíber, transformado en balas de cañón; la Roma cuyo templo del Sol suministró materiales para Santa María Maggiore y el palacio pontificio del Quirinal; la Roma a la cual Miguel Ángel no vaciló en despojar de una de las columnas del templo de Cástor y Pólux, para que sirviera de pedestal a la estatua de Marco Aurelio, y que Rafael Sanzio privó de otra columna, para modelar una imagen de Jonás; la Roma cuyo mausoleo de Adriano proveyó las piedras de la Capilla Sixtina y que, cuando se edificó San Pedro quedóse sin los arcos triunfales de Fabio Máximo y de Augusto y sin el frontón del templo de Antonino y Faustina; la Roma donde, en tiempos de Clemente VII, mi querido Lorenzino de Médicis —el Lorenzaccio de Alfredo de Musset— descabezó varias efigies del emperador Adriano; y que fue robada de tan infinitos mármoles, bajos relieves, sarcófagos

⁵²⁰ Ibid. p. 79.

⁵²¹ Ibid. p. 78.

*o cornisas, cuando los señores y los cardenales erigieron las moradas que hoy la enorgullecen; conservaba tesoros incomparables en los foros abandonados, despoblados. Campo Vacchino, áspera campiña cuyos hierbajos pastaban las bestias al son de las flautas de los zagales que saltaban sobre los podios y los arquitecturas caídas, como si anduvieran sobre riscos abruptos y no sobre labradas maravillas.*⁵²²

La percepción que tiene de Florencia (segundo espacio abierto que describe) es diferente. Hace una descripción mucho más somera y a la vez más cotidiana. Florencia no es la representación del arte en una obra de arte, es el arte mismo grabado en cada piedra y en cada calle. *Se sentía latir y vibrar y estremecerse a la ciudad de puerta en puerta.* Es el arte personificado y no puede omitir el hecho de que cada habitante, cada puesto, cada esquina es una obra de arte en sí.

*“Iban por la calle unos niños cantando, danzando, y componían un bajo relieve de Mino da Fiesole o de Luca della Robbia; iban unos graves, pulcros adolescentes, y era Donatello; iba un guerrero, y era Pollaiuolo; iban unos paisanos, y era Ghiberti; iba un caballero delgado, como una flor el traje de brocado de plata, y era Benvenuto Cellini; iban unas damas, con collares de rica armazón y alhajas en las mangas de terciopelo, ceñidas las frentes por aros de oro, y era Pontormo; iba un atleta, y era Miguel Ángel.”*⁵²³

Como Bolonia en los fastos de la coronación, Florencia, no es descrita por sus monumentos sino por sus gentes. Es una ciudad de comerciantes, no una ciudad nobiliaria como ha presentado a Roma, y por lo tanto está llena de vida. La descripción también surge al principio de la novela cuando es enviado a casa de los Médicis. Es todavía un niño, y admira el mundo que está descubriendo. En esta ocasión no elige pinturas, sino que la descripción es la de un bullicioso mercado que se extiende por toda la ciudad, y en el que no es capaz de centrar su atención.

⁵²² Ibid. p. 79-80.

⁵²³ Ibid. p. 118.

*“Fuera de Venecia, no he andado por ciudad tan gárrula. Los comerciantes se interpelaban delante de sus tiendas; hervía el mujererío en los mercados; la pasión del juego afloraba doquier, en los grupos que estimulaban a los ajedrecistas y a los que arrojaban los dados con seco golpe; y la pasión de la música lo envolvía todo, con un ondulante sonar de clavicémbalos, de órganos, de violas, laúdes, arpas, cuernos, trombones y violoncelos, que se mezclaba al rumor de las charlas. La gente discutía y reía por cualquier cosa, soplando sobre los géneros que se ofrecían en venta, derrochando burlas. Por una esquina desembocaban abanderados de corporaciones que acudían a una asamblea y el Agnus Dei en campo de azur de los peleteros y el carnero blanco en campo de gules de los laneros, se agitaban rozando las cornisas. Los hombres acosaban a las mujeres a piropos.”*⁵²⁴

Y por último, Venecia, a la que dedica todo un capítulo. En Florencia, a pesar de haber pasado allí su adolescencia no lo vemos salir del palacio mediceo, pero, en Venecia, se empapa de toda su esencia.

*“Mujica Lainez, con su dominio absoluto de la técnica constructiva, ubica al duque de Bomarzo en la única ciudad italiana en la cual coinciden Aretino, Paracelso y Lorenzo Lotto: Venecia (...) Venecia permite en sus descripciones bellísimos efectos estilísticas, acumula detalles secundarios y (...) tendrá fabulosas resonancias argumentales introduciendo un nuevo tema: la cartas de Dasstyn.”*⁵²⁵

La Venecia que pretende mostrar al lector es una mezcla de lo que es en 1960 y lo que fue en el siglo XVI. Para ello busca las imágenes grabadas en los lienzos de Tiziano o Tintoretto, en las que muestras como se va construyendo la mágica ciudad.

“Perdóneme el lector la falta de gusto, la petulancia anacrónica, la insolencia típica de los viajeros frente a los que no han salido de su barrio —y en este caso de su tiempo—, pero le aseguro que quien no ha visto a Venecia en el siglo

⁵²⁴ Ibid. p. 118.

⁵²⁵ IBÁÑEZ MOLTO. *Una lectura... ob. cit.*, pp. 20

*XVI no puede jactarse de haberla visto. Comparada con aquella, con aquella vasta composición cuidada e impetuosa de Tintoretto o de Tiziano, la actual es como una tarjeta postal, o un cromó, o una de esas acuarelas que los pintarrajeadores venden en la plaza de San Marcos a los extranjeros inocentes.*⁵²⁶

Al igual que Bomarzo, Venecia es tratada también como un personaje. Este es un recurso utilizado frecuentemente por Mujica Lainez en su obra. Baste recordar que en *La casa (1954)* la protagonista es el edificio y sus habitantes se convierten en meros actantes que pasean por sus estancias. En esta novela, Bomarzo es el alter-ego del duque, y Venecia la cortesana que merece un tratamiento especial. Es algo más que el marco que envuelve las principales figuras renacentistas con las que desea entrar en contacto.

En primer lugar la separa de la Venecia turística que el lector tiene en mente, la de 1960, con sus tiendas de abalorios, hoteles y fotógrafos,

*“La Venecia que el lector habrá recorrido tal vez en estos años de posguerra, bazar de cristales reiterados en series, con lanchas estrepitosas, hoteles innúmeros, fotógrafos, turistas invasores, históricas, lunas de miel, serenatas con tarifa, pillastres de la sensualidad, rezagados de Ruskin y ambiciosas porta-bikinis, no conserva vínculo alguno, fuera de ciertos rasgos de la decoración eterna, con aquella, admirable, que yo visité en el otoño de 1532.”*⁵²⁷

de la que debió ser en los siglos de esplendor. Pero tanto una como otra están sentidas, como se siente a un ser humano, como se siente la poesía, como el duque sentía a Bomarzo, y como la sintió Mujica Lainez en muchos de sus viajes a la ciudad de los canales.

⁵²⁶ Bomarzo, cit., p. 407-408.

⁵²⁷ Ibid. p. 407.

*“Si llega a Venecia por primera vez es gozar de un deslumbramiento maravilloso, todavía mejor regresar a la ciudad de los palacios enjorados, color del crepúsculo, porque entonces aquella impresión, inicial, cegadora por intensa que transforma al paisaje de canales y fachadas en un vibración de esmaltes encendidos, deja lugar a un sereno reconocimiento agudo que, sin perder nada del esencial prodigio, permite al viajero adentrarse en un misterio y saborearlo con lento fervor.”*⁵²⁸

Es, tras Bomarzo, el espacio describe más profundamente, como aparece en las pinturas que se exponen en la Academia, como la imaginaron los románticos del XIX, como la representaron los ilustrados del XVIII, como la habían representado incluso los pintores del XV⁵²⁹ (Puente Rialto aún era de madera). La personifica como si fuera una mujer,

“en Venecia lo poético resultaba, exteriormente, luminosamente, del amor del agua y del aire, y, en consecuencia, poseía una calidad fantasmal que se burlaba de los sentidos y exigía, para captarla, una comunicación en la que se fundían el transporte estético y la vibración mágica”

y más aún, como una magnífica cortesana.

*“aquel cortesano seducir, hecho de juegos exquisitos y de matices excitantes, pero, como tantos, como todos, sucumbí al llegar ante el encanto de la ciudad incomparable, (...) y pensé que no había, que no podía haber en el mundo nada tan hermoso como Venecia, ni tan rico, ni tan exaltador, ni tan obviamente creado para procurar esa difícil felicidad que buscamos con ansia, agotando seres y lugares, los desesperadamente sensibles.”*⁵³⁰

⁵²⁸ MUJICA LAINEZ, Manuel. 1983: *Placeres y fatigas de los viajes: crónicas andariegas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 15 de agosto de 1960, Vol. II, pp. 52.

⁵²⁹ CARPACCIO. Il miracolo dell'ossesso, también llamado *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, en el que se parecía el puente aún de madera.

⁵³⁰ *Bomarzo, cit.*, p. 408-409.

Su encuentro con Venecia se produce estando él muy enfermo. La sífilis abrasa su cuerpo, y mientras sus criados buscan un transporte, él se identifica con la ciudad, porque a pesar de su lujo, de su esplendor, Venecia está herida. Esta ciudad representa para el duque, ese un mundo maravilloso que deja paso al progreso, y que, en cierta medida, pierde su encanto y su magia.

“Y, tal vez porque estaba enfermo, la sentí profundamente. Sentí que la enferma Venecia y yo nos parecíamos, en ese momento crepuscular, anheloso y sin embargo soberbio; que ambos simbolizábamos algo semejante, destinado a menoscabarse y a perderse: la actitud de una casta (¿de una idea?) frente a la vida; y que, con todas nuestras debilidades arbitrarias, nuestras vanidades y nuestras corrupciones, Venecia y los hombres de mi estirpe —que habían iniciado su progreso en el mundo, hacia la meta aristocrática, con similar reciura heroica, y que se fueron desmoronando juntos, en la marchita melancolía del refinamiento— habían contribuido a darle a ese mundo, a ese mundo que se iría volviendo, cuando creía volverse mejor, cada vez más uniformado y mediocre, un tono, una orgullosa grandeza, cuya falta lo privaría de una forma insustituible de intensidad y de pasión.”⁵³¹

Y, aunque la comparación la hace un hombre del Renacimiento en lucha consigo mismo por estar entre dos concepciones de la vida, la visión de una ciudad que conserva su belleza incluso en la decrepitud es más bien la de un hombre del siglo XX que se acerca a la ciudad turística para admirar las antiguas glorias de un mundo que ya ha muerto. Y es ahí, donde tienen sentido las palabras que pronunciaban las dogaresas en pleno triunfo de su ascensión al poder:

“Así como Vuestra Señoría ha venido viva a este sitio a tomar posesión del palacio, debe entender que, muerta, le serán arrancados el cerebro, los ojos y

⁵³¹ Ibid. p. 410.

*las entrañas y, en este mismo sitio, será expuesta durante tres días antes de bajar al sepulcro.*⁵³²

Es Venecia contra el mundo, como lo es Vicino Orsini contra el mundo, una hermosa, el otro deforme, pero enfermos de orgullo, e íntimamente unidos por su idea de belleza, de grandeza, algo, que como él mismo afirma es “típicamente renacentista”. Pero antes de perderse temblando por la fiebre, entre los canales hacia el palacio de Valerio Orsini, no puede dejar de describir una Venecia cortesana, entre sueños, entre delirios, surrealista, muy similar a la idea onírica que creará el Sacro Bosco en las laderas de Bomarzo.

*“Hice el viaje por el Gran Canal y el Cannaregio, con los párpados entrecerrados. El cuerpo me dolía, la fiebre me quemaba como si ocultara unas brasas bajo la piel, y la luz me dañaba los ojos ardientes, pero, como si los soñara —y de ello procede, probablemente, la impresión inicial de sueño que me dejó Venecia—, me pareció que los palacios alineados en ambas márgenes, varios de ellos enrejados de andamios sobre los cuales se agitaban los artistas y los obreros, se movían en sus centelleantes túnicas de agua y, enjorrocados como meretrices, me escoltaban en doble fila de oro, de púrpura y de coral, entre el ir y venir de las barcas que cobraban la traza peregrina de instrumentos musicales, de laúdes y de tiorbas, o de insectos multicolores que aleteaban y vibraban delicadamente en la laguna.”*⁵³³

Pero a diferencia de las otras ciudades la descripción de Venecia es recurrente. Cuando se ha recuperado de su enfermedad pasea por sus callejas con Paracelso deteniéndose no solo en sus formas sino percibiéndola con todos los sentidos. La plaza de San Marcos⁵³⁴ merece un punto y aparte. Los aromas, *perfumes de canela y azafrán*, marcan su estancia en la plaza con Paracelso, sentados en un escalón como cualquier turista del siglo XX. Y todo se convierte en mágico y extraordinario a la vez, *como*

⁵³² Ibid.

⁵³³ Ibid. p. 412.

⁵³⁴ Ibid. p. 434-436.

animales misteriosos inquietos por el aire que venía de allende el mar. La exposición se vuelve casi cinematográfica y siguiendo el objetivo de la cámara la vista va hacia las alturas con el vuelo de las palomas (tan característico de la gran plaza veneciana) para detenerse en los balcones donde las patricias y las meretrices, sin distinción de clase (rasgo que se puede encontrar solo en Venecia), aclaran sus cabellos al sol en un proceso descrito por Firenzuola.

“a las bellas patricias y a las meretrices que aprovechaban los rayos del sol para aclarar sus cabellos, extendiéndolos sobre anchos sombreros de paja, sin copas, y mojándolos continuamente con esponjas pequeñas. Empleaban toda suerte de recetas para teñirlos de rubio, del famoso rubio veneciano, de acuerdo con Firenzuola⁵³⁵ que sostiene que el verdadero y propio color de los cabellos impone que sean rubios. En las terrazas, las guedejas destrenzadas ponían un brillo de metales, a cuyo fulgor se sumaba el de los espejos que iban de una mano a la otra, coruscando, como si las hermosas se hicieran señales enigmáticas. Más tarde, las damas descenderían a la plaza y a las góndolas caminando prodigiosamente sobre los gigantescos coturnos, los zoccoli dorados y cubiertos de piedras relampagueantes, y mostrando, al desplazar hábilmente los velos sobre los ropajes de blanco tabí, la redondez perfecta de sus pechos pintados.”⁵³⁶

Esta descripción de las damas contrasta con la que aparece en otros espacios. Está, por ejemplo, muy alejada de las descritas en Bomarzo, donde la sobriedad de su abuela o de Julia Farnese se opone a la de las cortesanas (Pantasilea, Porzia) y a las mujeres de costumbres más relajadas como su prima Violante.

Venecia era ante todo el lujo y el exceso, el lugar donde *convivían todas las modas del mundo que no se habían entregado a la vulgaridad repetida e imbécil de lo*

⁵³⁵ FIRENZUOLA, Agnolo. 1802. “Diálogo della bellezza delle donne”. *Delle Opere di Agnolo Firenzuola. Volume primo*. Milano: Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, pp. 65.

⁵³⁶ *Bomarzo, cit.*, p. 434.

*uniforme, sin que faltaran ni las sayas flamencas, ni las ropetas españolas ni los enormes turbantes*⁵³⁷.

En ese afán de mostrar el exceso, de mostrar el libertinaje que corre por los canales, Vicino Orsini se embarca en la más libertina de las góndolas, con el más corrupto de todos los personajes, Pier Luigi Farnese. Se acicala como una mujer eligiendo cuidadosamente su vestimenta, porque aunque él no va con una meretriz, Venecia es en sí misma una cortesana. Se encuentran con la cortesana más hermosa del momento Zafetta, con quien estaba Hipólito, se ve envuelto en la lujuria y la excentricidad del carnaval, de las máscaras, de la alegría, en el que nuestro protagonista en realidad no se siente muy cómodo, bajo la mirada de reproche de su hermano Maerbale.

Venecia aparece en varias ocasiones relacionándola con la situación política del momento, pero es, sobre todo, el lugar perfecto para el encuentro del duque con personajes como Paracelso o Aretino, para descubrir cuál puede ser su destino, y acaba con una frase sibilina en boca de una monja visionaria de Murano “*Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo*”⁵³⁸. ¿No podría ser este también un presagio para la misma Venecia, que después de tanto tiempo se reconcilia consigo misma en las palabras de Mujica Lainez?

3.3.4. Los ambientes internos

Si en *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar, en el apartado correspondiente a *ambientes internos*, nos referíamos a todos aquellos aspectos de la obra que estaban fuera de los acontecimientos históricos y de la descripción de los espacios, en *Bomarzo* este apartado se limita a la literatura que de forma implícita o explícita se adueña de la novela en muchas ocasiones. Todo lo que se refiere a aspectos renacentistas, como el

⁵³⁷ Ibid. p. 435.

⁵³⁸ Ibid. p. 451.

arte, la magia, la ciencia, la cultura en general, sirve para centrar al personaje dentro del ambiente general del siglo XVI.

Los títulos de obras literarias publicadas no solo en el XVI sino también en los siglos posteriores están presentes en la novela. Desde Alberto Magno, Bembo, o Aretino a Goethe, Nerval, Sand, Musset. La importancia de algunas de las obras de la literatura es utilizada por el autor para explicar personajes, acciones o incluso para estructurar ciertas partes de la novela.

Ya hemos hablado de cómo el *Lorenzaccio* de Musset es la base del Lorenzino que presenta Mujica Láinez y cómo la *Aridosia* de Lorenzino de Médicis, representada durante las bodas de Alejandro de Médicis y Margarita de Austria, se convierte tras el tiranicidio en la fuente en la que los personajes buscan los orígenes del crimen.

Por otra parte Mujica Láinez no puede resistir la tentación de utilizar para sus personajes algunos nombres extraídos de la literatura como, por ejemplo, el de Nencia, la dama a la que canta Lorenzo el Magnífico.

*“La Nencia mia non ha gnun mancamento;
E' lunga e grossa e di bella misura;
Eli' ha un buco nel mezzo del mento,
Che rimbelleisce tutta sua figura.”*⁵³⁹

Que se ha convertido ahora, irónicamente, o sarcásticamente, en la mujer voluminosa, *Nencia, hembra madura ya, cuarentona, de caderas fuertes, cuyo tufo acre se mezclaba al de las pócimas*⁵⁴⁰ que inicia al joven Pier Francesco en las lides del sexo.

*“Nencia advirtió, en mi cuerpo tenso, el horror que me sacudía, y se pegó a mí. Entonces, casi sin dejarme respirar, mientras la fúnebre comitiva se alejaba por los corredores, me arrastró al suelo.”*⁵⁴¹

⁵³⁹ MEDICI, Lorenzo de'. 1801. *Poesie del Magnifico Lorenzo de' Medici, e di altri suoi amici e contemporanei*. Londra: presso L. Nardini, e A. Dulau e Co. pp. 40.

⁵⁴⁰ *Bomarzo, cit.*, p. 162.

Las obras de la literatura caballeresca, o las de autores que por su temática pueden explicar determinadas actitudes del protagonista adquieren en el texto gran importancia.

3.3.4.1. Las leyendas

Mujica Lainez aprovecha no solo las obras consagradas como elementos para ambientar su novela. Además incluye determinados relatos que circulan por Italia en el siglo XVI y que a partir de un hecho histórico la imaginación popular los convierte en leyenda. Se trata, por ejemplo, de la narración del elefante Annone, y de la leyenda de cómo Barbarroja ataca la ciudad de Fondi. Ambas relacionadas con los piratas, ya que si Barbarroja era el corsario más temido en el Mediterráneo, la “novelita” en la que se cuenta la historia de Abul, también comienza con un secuestro por los piratas.

“(Abul) Había nacido en el norte de África, no recordaba en qué lugar. Un pirata lo había secuestrado, de niño, luego del incendio de su aldea, y lo había vendido a los portugueses que mercaban esclavos.”⁵⁴²

La historia de Abul, presentado *como un personaje de las Mil y Una Noches*, cuyo nombre corresponde con el del elefante blanco que tenía Carlomagno (Abul-Abass), es, una novelita incrustada a estilo de las “novelas cortas” que Cervantes incluye en la primera parte del Quijote. Sirve para hacer aún más exótico el personaje de Abul, *africano de piel como ébano, exótico, misterioso, con movimientos de felino y poder sobre el elefante, fascinó al joven Orsini⁵⁴³*, cuyo impacto fue tan grande en el adolescente, que es la primera de las imágenes que imagina del Sacro Bosco.

A pesar de su color de piel, su belleza le confiere una luz especial, que le hace ser amado por la persona que consciente de su fealdad, idolatra la belleza sobre todas las cosas. Esa luz especial hace que Abul sea el primer amor del duque, compartiéndolo en

⁵⁴¹ Ibid. p. 213.

⁵⁴² Ibid. p. 136.

⁵⁴³ GARCÍA SIMÓN, Diana. 2002. “El Renacimiento como tema en “Bomarzo” de Manuel Mujica Lainez”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 21, 22. Recuperado el 25 de junio de 2013 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/bomarzo1.html>.

el tiempo y en espacio con la bella Adriana dalla Roza. A ambos los retiene simultáneamente en su retina al conocerlos, a ambos los ama y los pierde a la vez.

Pero la historia de Abul, narrada extensamente, como el mismo narrador advierte, tiene una base histórica, la del elefante Annone. La identificación del elefante del Sacro Bosco de Bomarzo con Annone no es tampoco arbitraria. Mario Praz lo menciona en su artículo *I mostri di Bomarzo*, en el que describe la moda de los manieristas renacentistas de introducir animales exóticos, y este en especial, en sus configuraciones artísticas.

*“Per l’elefante poi, codesto animale era familiare ai Romani al principio del cinquecento; il famoso elefante Hanno, dono di Manuele di Portogallo a Leone X apparve in parecchie processioni pubbliche, e quando morì nel 1516, il Papa ordinò a Raffaello di farne il ritratto sulla tomba...”*⁵⁴⁴

El relato del elefante regalado a León X por parte del rey de Portugal en 1514 causó expectación en Roma, donde se organizaron desfiles y festejos, llegando a ser instrumento de burla en la corte del papa, como muestran determinados diálogos humorísticos aparecidos en el siglo XVI⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ PRAZ, Mario. 1953. “I Mostri di Bomarzo”. En *“L’Illustrazione Italiana”*, 8, pp. 48-51.

⁵⁴⁵ ALONSO ASENJO, Julio. 2011. “¿Pasquín en las aulas? El Dialogus in Donatione Laureae Baraballis”. En: *Actas I Congreso ibero – asiático de Hispanistas del Siglo de Oro (e Hispanismo general)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la UNA. “En este diálogo humorístico-satírico, Pasquín (*Pasquillus*) informa a Marforio de que el Papa ha laureado poeta a Giacomo Baraballo (latinizado *Baraballes* o *Barabelles*), nacido en Gaeta, de familia distinguida, que ya había demostrado sus ínfulas de vate en la corte de los Médicis en Florencia.”

En esos festejos, entre cardenales, autoridades de la ciudad, embajadores extranjeros y numerosos príncipes y nobles romanos, fue figura central Baraballo, en la velada de la coronación, con demostración de su valía para la improvisación de versos en latín y en italiano, entre aplausos y risas de los invitados. Sentado, Baraballo oyó fingidas loas a él dirigidas por otros poetas. Acabada la velada poética, estudiantes mayores («*Iuventus romana*») montaron con niños cantores de la Capilla la comedia humanístico-cortesana en versos latinos que *Philippus Beroaldus Iunior*, Beroaldo el Joven, había compuesto para la ocasión. De esta *Comoedia habita in coronatione Baraballis* solo nos queda un Prólogo en 78 versos, que expone la ocasión de la representación y el argumento. Finalmente, Baraballo quedó laureado con su *toga palmata* y laticlavo de púrpura y oro y la imposición de una diadema de laurel sobre una especie de tiara con ínfulas.

Entre música y cantos se acompaña a Baraballo hasta el elefante y, encaramado en su torre, como muestra una acuarela, se inicia el cortejo triunfal hacia el Capitolio. Pero, según relatos y el mismo *Dialogus in donatione*, el triunfo o *pompa*, en son de burla, terminó en un chasco para el iluso poetaastro: el elefante, asustado por el estrépito de trompetas y atabales y por el alboroto, se negó a enfilarse por el Puente de Santángel, de modo que Baraballo tuvo que aparecer (según el Diálogo) o, en otras versiones, cayó derribado a orillas del Tíber. Como asno e indigno de tal honor,

“Pero después quisieron humillarlo. Messer Giambatista Branconi dell’Aquila, camarero pontificio, encargado de su mantenimiento, separaba para sí una tajada principal, en la renta que se dispuso para alimentar al elefante. El papa resolvió utilizar a este último, como elemento de burla, para la coronación en el Capitolio de un bufón poeta, que ceñiría el lauro de Petrarca; y Annone, dignamente, seriamente, cuando atravesaban el puente de Sant’Angelo que había sido testigo de su marcial victoria y que ahora vibraba de risas y sarcasmos, echó por tierra al truhán.”⁵⁴⁶

La inclusión de un relato que tiene lugar diez años antes de los acontecimientos narrados no hace sino resaltar la figura de Abul. La historia de amor que le acompaña, propia de un cuento de la *Mil y una noches* acentúa el exotismo del personaje.

“Pero en Lisboa Abul se enamoró de la hija de un zapatero, la cual sucumbió ante la fascinación del muchacho negro que pasaba, sentado sobre el testuz del elefante, envuelto en un manto rojo, como un emperador. Y si Abul no olvidó a Annone, por lo menos compartió el cariño que le dedicaba. Hasta que le ordenaron que se sumara a la embajada que saldría para Roma, pues Annone sería entregado al Santo Padre.”⁵⁴⁷

Abul, aquel que es capaz de dominar al elefante, representa la belleza y es también el símbolo de la fuerza, de la potencia, incluso con un fondo libidinoso en referencia a la fortaleza masculina.

No siempre Mujica Lainez adelanta acotamientos de lo que sucede en la novela, y, a pesar de las múltiples referencias al futuro, el destino biográfico del duque suele mantenerse oculto. La inclusión de la historia del elefante blanco se justifica, dos tiempos simultáneos, ya que no sólo justifica la presencia de Abul en la vida de Vicino,

en efecto, lo presenta un grabado contemporáneo. Termina el relato del *Dialogus* con fórmulas de despedida de los interlocutores.

⁵⁴⁶ Bomarzo, *cit.*, p. 139.

⁵⁴⁷ *Ibid.* p. 137.

sino también pretende que el lector esté pendiente de este símbolo, pues explica otros datos de la novela.

“He narrado la historia de Annone tan prolijamente, porque muchos años más tarde, en Bomarzo, en la época en que decoraba el Bosque de los Monstruos, quise que en él se eternizara la memoria del elefante de Abul, y mandé que una de las rocas fuera esculpida siguiendo el modelo de su forma. El año pasado, cuando estuve en Bomarzo, observé que ya no quedan casi rastros de la figura del propio Abul, roída por el tiempo, que se yergue sobre la testa, delante del castillejo afirmado en el lomo. En cambio, a quien se distingue bastante bien todavía bajo la traza de un soldado romano, es a Beppo, mi paje. El elefante enrosca su trompa en torno del cuerpo del soldado, de Beppo, y lo destruye. Más adelante se comprenderá el sentido de esta alegoría.”⁵⁴⁸

Abul, es quien le da seguridad ante Pantasilea, es el ejecutor de su venganza contra Beppo, es la canalización de sus deseos, aún no descubiertos, hacia los hombres y por todo ello merece tener un puesto importante en su Parco dei Mostri, y también en su literatura. Hay que recordar que identifica a Abul con Aquilante el Negro en el Orlando, hermano “gemelo” de Grifone el Blanco con quien desearía identificarse cuando lee la obra de Ariosto.

De la misma manera, Hipólito de Médicis en la imaginación adolescente de Vicino es Orlando, pues representa todas las virtudes del personaje de Ariosto. Independientemente de su trascendencia histórica, de su relevancia política, Hipólito es para Pier Francesco el símbolo de la belleza y la elegancia. Es además el perfecto enamorado, cuyo amor por la hermosa Julia Gonzaga suscita “*un cuento de piratería y de amor que hubiera excitado la imaginación del Ariosto*⁵⁴⁹” e introduce la imagen del Hipólito más legendario. Hipólito, con el nombre de *El Caballero Errante*, pseudónimo que había utilizado para firma su traducción de *La Eneida*, muere como los héroes de

⁵⁴⁸ Ibid. p. 139.

⁵⁴⁹ Ibid. p. 515.

las novelas de caballería, aunque no sea en el campo de batalla tras haber rescatado a su dama, *como un caballero de los grandes siglos*, de las garras de terrible Barbarroja.

La brutalidad y el terror a los piratas en el Mediterráneo, y sus frecuentes incursiones tierra adentro hacen posible esta leyenda. Documentada la llegada de Barbarroja hasta Fondi donde vivía Julia Gonzaga, quien estaba considerada como una de las mujeres más hermosas y virtuosas, la imaginación del pueblo y de los poetas presupone que el pirata pretendía llevársela a su señor, e imaginan a la hermosa Julia Gonzaga huyendo desnuda de la barbarie. Pier Francesco Orsini parte de la leyenda, y la transforma para cerciorar su autenticidad.

“Los señores y las señoras de la casa de Gonzaga y de la casa de Colonna, que reflejaban su gloria en la virtud de Julia, como en un espejo resplandeciente, se enteraron de que, mientras los invasores derribaban las puertas del castillo, la castellana, semidesnuda, había conseguido huir a caballo hacia los montes. Barbarroja la persiguió, llameando en la noche el fuego de sus barras candentes y de sus alfanjes, pero Julia eludió la cacería. Creyó el musulmán que la dama se había refugiado en un convento de benedictinas, cerca de las torres de Fondi, y entró en él, galopando por los claustros, violando y degollando monjas.”⁵⁵⁰

Es la imagen que aparece en poemas como los de Il Porrino.

*In treccia e scalza per la solinga via
Era uopo fuggir la bella gioia
Al monte in fretta da la turba ria
Per non sen gir qual fece Elena a Troia.⁵⁵¹*

O en las crónicas de Paolo Giovio.

⁵⁵⁰ Ibid. p. 517.

⁵⁵¹ OLIVA, Mario. 1985. *Giulia Gonzaga Colonna, tra Rinascimento e Controriforma*. Milano: Mursia.

“Y también aquella misma noche los mil turcos de la armada caminando por lugares muy ásperos y muy impedidos de matas y espinos, llegaron a Fundi, que estaba de allí diez millas, (...) Fue pues tanta la presteza de los que parecía que no solo habían caminado mas volado, según llegaron presto, y rompieron la puerta tan arrebatadamente que con gran dificultad la señora Julia Gonzaga nuera que fue del señor Prospero Collonna, tuvo espacio que medio desnuda pudiese subir sobre un caballo, y huir a los bosques, y montañas que cerca estaban, viendo los turcos jumo a ella. Deciale que Barbarroja tenía grande deseo de haber en su poder esta señora, como por relación de los que la conocían supiese ser hermosa en extremo y de grandes virtudes dotada y de nobles y generosas costumbres para hacer con ella servicio al gran Turco presentándosela.”⁵⁵²

Y como sucede en otras ocasiones Mujica Lainez asegura su parte en la historia desmintiendo a los historiadores que ponen en duda la incursión de Barbarroja en Fondi, mostrando su palabra como la verdadera y asegurando que los poetas que cantaron el hecho (*Filonico Alicarnaseo, Muzio Giustinopolitano, Marino...*) no eran más que febriles poetas que hicieron de la historia una leyenda.

De igual manera, los ecos del poema de Ariosto se dejan ver en la huida de la bella Julia Gonzaga muy similar a la fuga de Angélica:

*“La donna il palafreno a dietro volta,
e per la selva a tutta briglia il caccia;
né per la rara più che la folta,
la più sicura e miglior via procaccia:
ma pallida, tremendo e di sé toltà,*

⁵⁵² GIOVIO, Paolo. 1562. *Libro de las historias y cosas acontecidas en Alemaña, España, Francia, Italia, Flandres, Inglaterra, Reyno de Artois, Dacia, Grecia, Sclauonia, Egipto, Polonia, Turquía, India y mundo nuevo y en otros reynos y señorios, comenzando del tiempo del Papa Leon y de la venida de Carlos quinto de España hasta su muerte.* Valencia: casa de Ioan Mey. Libro XL.

*lascia cura al destrier che la via faccia...*⁵⁵³

La belleza de los protagonistas, Abul e Hipólito, sus nobles actuaciones, la comparación de ambos con el *Orlando* de Ariosto, da cohesión a una parte de la vida del duque y marcan el inicio y el final de la vida de Hipólito de Médicis.

3.3.4.2. La literatura caballerisca

La literatura es otra manera de acercarse a esa centuria. Forma parte de la idiosincrasia del personaje, pero también de la época. El autor no se conforma con simples alusiones a determinadas obras, sino que las hace parte del entramado de la novela. La más evidente es sin lugar a dudas el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto.

*“En su exploración del mundo renacentista era forzoso que el creador porteño se acercara a la más bella poesía del Cinquecento no solo y no tanto porque el arabesco de Ariosto compendia el espíritu de una edad y abre las puertas a un arte nuevo, sino porque el inacabable sartal de maravillas del Orlando, el humor desengañado que subraya innúmeras peripecias, la juventud que circula doquiera, la elegancia y el epicureísmo franco, eran notas cautivantes para quien ensoñaba la índole de un señor de la decimosexta centuria italiana, y explican que, a lo largo de la novela, la mención del épico de Ferrara, de su Poema o de sus personajes se reitera nada menos que cuarenta y cuatro veces.”*⁵⁵⁴

Los ecos de la literatura caballerisca aparecen diseminados por la novela. Son buscados con empeño por el protagonista quien se deleita con la lectura del *Orlando* de Ariosto, identificándose con sus personajes y utilizando la obra para construir en el Sacro Bosco una alegoría de su vida. Y aun reconociendo la influencia de la obra en la construcción de su jardín, da por supuesto que tanto uno como otra son la culminación

⁵⁵³ ARIOSTO, Ludovico. 2002. *Orlando furioso*. Traducción Muñiz Muñiz M^a de la Nieves. Madrid: Cátedra. Canto I, 13.

⁵⁵⁴ MARANI, Alma Novella. 1986. “El Renacimiento en Manuel Mujica Lainez”. *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre). pp. 228- 251.

de un género, y el inicio de una visión que enlaza con lo más vanguardista, el surrealismo en el siglo XX. Una verdadera revolución.

*“Desde cierto punto de vista, el Sacro Bosque de Bomarzo ha sido, en piedra, lo que Orlando Furioso fue en peregrinas palabras. Uno y otro inician una época, una revolución en el arte. Me ufano de lo que dentro de esa revolución me corresponde y que los críticos no me han reconocido hasta ahora. Se ha escrito que el Furioso representa, con Boiardo y Pulci, la última forma del interés por la poesía de los paladines. Sí, pero además representa la primera forma de otro interés, moderno. **Lo mismo sucede con mis estatuas.** Un mundo estético nuevo, más libre, aguardó detrás de mis Maravillas, monumento elevado a Orlando, a Ruggiero, a Reynaldo, a Angélica, a Astolfo, a Brandimarte, a Bradamante, a Grifone, a Aquilante, a Fiordiligi, a Atlante, al mago Merlín.”*⁵⁵⁵

La admiración que el joven Vicino siente hacia la obra de Ariosto se convierte en el reflejo de su vida. Por un lado, los sueños del adolescente se personifican en la figura de Hipólito, hermoso, elegante, preparado para ir de caza, mientras el jorobado lo espía desde el cortile, y en su imaginación convierte el pequeño mundo del palazzo de Via Larga en un pequeño universo caballeresco. Pero la lectura del Orlando va más allá, pues la visión surrealista de la obra se convierte, poco a poco en la visión deformada de su propia existencia, y por lo tanto, la concepción del Bosco no es ya un sueño surrealista de su propia vida, sino que es su vida misma.

¿Estamos ante una transición entre el mundo medieval y el renacentista o entre estos y el mundo contemporáneo? ¿Es Vicino Orsini quien admira la obra caballeresca o es Mujica Lainez quien pone como excusa la vida de Vicino para acercarse a la obra de Ariosto? Los gustos y las interpretaciones de autor y personaje coinciden, y el sueño surrealista del duque, originado por la antítesis entre la belleza y la fealdad, solo puede ser interpretado por Mujica Lainez desde la perspectiva de cuatro siglos. Lo irónico, lo

⁵⁵⁵ Bomarzo, cit., pp. 158.

grotesco, lo surrealista, en definitiva, es la clave que sugiere el autor para interpretar la obra. La novela no está concebida como algo grotesco, pero es la concepción que el protagonista tiene de los acontecimientos históricos en relación consigo mismo lo que le da esa perspectiva.

“Por encima de su interés fantástico, me seduce su épico humorismo. Mi sensibilidad ha reaccionado siempre de la misma manera, y si hoy me atraen los escritores más diversos, de Dante y Shakespeare y Góngora a Proust y Joyce y Virginia Woolf (y también al zarandeado y admirable autor de Lolita) es —además, claro está, de su calidad esencial muy honda— por la sal de ironía terrible que, en medio de un párrafo aparentemente grave, los torna de súbito capaces de sonreír y de reír, y los relaciona con las pinturas flamencas que, en la opulencia de sus composiciones, abren pequeños postigos insólitos hacia zonas de gracia cotidiana y pintoresca, que nos aproximan vertiginosamente a sus autores, borrando la majestuosa separación del tiempo y las circunstancias.”⁵⁵⁶

¿Es el italiano o el argentino quién habla? En realidad no importa. Afirma Diana García Simón que los gustos de uno se ven reflejados en el otro, que las aficiones del narrador del XX son las mismas que las del narrador del XVI, y es cierto.

“Pier Francesco Orsini "debe" leer y reverenciar a Ariosto, porque Mujica Lainez lo lee y reverencia; Mujica Lainez siente pasión por los objetos, su duque es coleccionista; Mujica Lainez hace que su duque ame a Cervantes, y para eso le concede una entrevista y permite que el gran castellano le regale un librito con las poesías de Garcilaso. Así, el autor va acercando a la costa sudamericana la llanura del Lazio, el siglo XX al siglo XVI, se juntan los grandes temas proustianos como las líneas del arco ojival en una catedral gótico y el tiempo está recuperado.”⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Ibid. p. 155.

⁵⁵⁷ GARCÍA SIMÓN, *ob. cit.*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/bomarzo1.html>.

La vida de Vicino se guía por la lectura de las obras caballerescas. Él mismo lo repite una y otra vez, hace alusión a ella, se identifica con sus personajes, hace una crítica de sus páginas, sueña con ella, la interioriza de tal forma que muchos años después brota en su propia obra de arte.

“Todo crecía en esas páginas; todo era inmenso. Olvidado de mí mismo, entraba en los relatos como un guerrero, como un gigante más, como si me enderezara y como si una de las hadas que por ellos circulan me hubiera despojado, gracias a un toque breve, del bulto que el destino me había echado sobre los hombros. ¡Oh maravilla! ¡Maravilla de la maravilla!”⁵⁵⁸

En esas páginas aceleradas por la intromisión de ese mundo de fantasía en su cabeza, identifica a Hipólito con Orlando, a Clarice Strozzi con Bradamante, a Pierio Valeriano con Merlín, a Benvenuto Cellini con Astolfo... En esas páginas encuentra los pequeños detalles de su vida, y su odiado criado y hermanastro Beppo realiza las mismas vilezas que Branello, el siervo ladrón, que robó a Angélica el anillo encantado, lo mismo que Beppo robe el de Adriana, *¡Ay, después comprobé la exactitud de esa sustitución literaria!*⁵⁵⁹

Pero no solo transforma su mundo en el mundo ideal del *Orlando*, sino que además nos proporciona una interpretación crítica de la obra en el siglo XVI. Los dos humanistas cercanos a él en su etapa de aprendizaje, Messer Pandolfo y Piero Valeriano, son los encargados de indicar las opiniones que sobre la obra había tras su publicación. Por un lado, el primero representa al encorsetado humanista que menosprecia todo lo que no está escrito en latín.

“Messer Pandolfo juzgaba a Ariosto demasiado popular y un poco chabacano. Aquello de fra l’una e l’altra gamba di Fiammetta..., del Canto XXVIII, lo sacaba de quicio. Sus anteojeras de dómine rústico no le dejaban ver más allá de los arquetipos clásicos, entre los cuales se movía su pluma de escoliasta,

⁵⁵⁸ Bomarzo, cit., pp.156.

⁵⁵⁹ Ibid. p.157.

*segura de no equivocarse. Él estaba por Aquiles y Eneas, quienes poseían pasaportes homéricos y virginianos, legalizados oficialmente, desde la remota antigüedad, con muchos sellos eruditos. Rolando y Astolfo le parecían invenciones sospechosas, de anónima raíz, que se deslizaban furtivamente entre los bustos sacros y osaban parangonarse con ellos.*⁵⁶⁰

Mientras que, por otro lado, Pierio Valeriano, aunque un poco a regañadientes, sí concede valor a la obra, en la que él aparece, como muy bien señala un gran conocedor de la obra, Mujica Lainez.

*“En cambio Pierio Valeriano —a quien, por otra parte, se cita en el Furioso— daba a regañadientes su beneplácito al poema, con la sagacidad dúctil que le confería el largo uso cortesano y que le enseñaba que los señores, por alguna misteriosa razón irritante, no se equivocan al dictaminar sobre lo que atañe más sutilmente al refinamiento, y que las grandes damas ilustradas, conductoras de la opinión, que originan las modas (y que, invariablemente, en el curso de los siglos, fundan o impulsan las instituciones de arte), son dueñas de un olfato especial que les permite discernir intuitivamente los nuevos valores del espíritu ligados con ciertos aspectos particulares de la civilización.*⁵⁶¹

Y “el duque de Bomarzo necesitaba sentir como, Pierio Valeriano que su sombra prolongaba tantas sombras memorables⁵⁶² porque en esta opinión radica el origen de un mundo estético nuevo, más libre⁵⁶³, su propio mundo, ya que cuando al fin le es revelada la finalidad de su creación, el Sacro Bosco, es consciente de que la inmortalidad está en esa simbiosis entre la verdad y la fantasía.

“Rodeado por ellas, no podría morir, no moriría. Habría escrito un libro de piedra y yo sería la materia de ese libro impar”⁵⁶⁴.

⁵⁶⁰ Ibid. p. 156.

⁵⁶¹ Ibid. p. 157.

⁵⁶² FERNÁNDEZ ARIZA, María Guadalupe. 1999. “Bomarzo, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez”. *Anales de la literaturas Hispanoamericana*, 28, pp. 563-588.

⁵⁶³ *Bomarzo*, cit., p. 159.

⁵⁶⁴ Ibid. p. 703.

Porque la concepción que tiene de su obra, bien podría servir para analizar el *Orlando*, puesto que al concluirla se ve a sí mismo como el paladín de una obra literaria y no como el jorobado que intenta ser aceptado.

*“Un libro de rocas. El bien y el mal en un libro de rocas. Lo mísero y lo opulento, en un libro de rocas. Lo que me había estremecido de dolor, de ansiedad, la poesía y la aberración, el amor y el crimen, lo grotesco y lo exquisito. Yo. En un libro de rocas. Para siempre. Y en Bomarzo, en mi Bomarzo.”*⁵⁶⁵

Y así la historia de Beppo, Adriana y Abul está presente en su libro y es lógico interpretarlo y ver como Abul junto con Annone descuartiza el malvado Beppo que le robó, sin derecho lo que él más anhelaba en su adolescencia, el amor puro y casto de Adriana dalla Roza, transfigurada de amante real a niña pura e inocente, para acabar siendo la esfinge en el Sacro Bosco.

El éxito de Ariosto en el Renacimiento convierte al *Orlando* en un punto de referencia para la sociedad italiana del momento, y como tal está reflejado en la novela. No solo es una obra para disfrute personal del protagonista, alimentando sus sueños adolescentes que se materializan en el sueño surrealista de la madurez, sino que todos los personajes de la novela la conocen y es el centro de las conversaciones. Así sucede en ambientes cortesanos, como la casa de Galeazzo Farnese cuando Vicino conoce a Julia Farnese, pero también en casa de Pantasilea. Si en el primer ambiente constituye un elemento de distinción, en el segundo, predomina la visión grotesca al ser incluido en una de las experiencias más humillantes del duque.

Y no es solo en la casa de la cortesana donde lo grotesco relaciona la vida del duque con el *Orlando*. También aparece en los momentos más controvertidos, por ejemplo, cuando se comporta como un sátiro en la violación de los gemelos, donde los

⁵⁶⁵ Ibid.

escarceos con la homosexualidad se culminan, las alusiones a la obra vuelven a surgir en esa visión grotesca.

“Debo añadir que, antes de que me lo insinuara, Porzia y Juan Bautista me perturbaban ya, borrosamente, por eso, tan equívoco, que tenía su semejanza, su juego burlador de sexos, y que me recordaba a ciertos personajes disfrazados de Ariosto.”⁵⁶⁶

Cuando debe enfrentarse con las aventuras de sus héroes y le está permitido imitarlas en su campaña militar en Picardía, la situación se transfigura y el recuerdo de las grandes hazañas se mezcla, pasando desordenadamente desde las resonancias de los antepasados a las literarias o pictóricas y poniéndolas todas al mismo nivel.

“La armadura negra y oro me parecía el cadáver de un rey y nosotros su pobre séquito fúnebre. ¿Dónde quedaban las prodigiosas aventuras de Ariosto, la pompa de las comitivas marciales, la cabalgata de los Reyes Magos de Benozzo Gozzoli, el recuerdo de mi padre, de Hipólito de Médicis, de Abul?”⁵⁶⁷

Ariosto es símbolo de prestigio para él, lo toma como ejemplo, al igual que lo hacen todas las cortes italianas y europeas de la época, extrayendo de él lo más moderno, y utilizándolo en las comparaciones de lo que debería ser. Y así, la aventura de Hipólito de Médicis para salvar a su amada Julia Gonzaga de las garras de Barbarroja se convierte, evidentemente en un posible episodio del gran Ariosto.

“Pero, aunque él no haya podido narrarlo y cantarlo, todo el episodio tenía un aire ariostesco, tan entremezclados están en él la realidad y la fantasía poética.”⁵⁶⁸

Y recupera el apelativo de Caballero Errante para correr como Orlando a rescatar a su amada.

⁵⁶⁶ Ibid. p. 257.

⁵⁶⁷ Ibid. p. 662.

⁵⁶⁸ Ibid. p. 515.

“¿Cómo no volar, como un paladín del Ariosto, como un Caballero Errante del Ariosto, con los amigos, con los adictos, con los escuderos, con aquella banda fabulosa de servidores africanos que lo seguía doquier, a salvar a la Dama del Amaranto? Partió, en una tempestad de espadas, de armaduras, de testas renegridas, de pieles de leopardo, y en su séquito multicolor, cuyas capas crujían y luchaban con el viento como velámenes, iba Maerbale, a quien, de paso por Roma hacia el sur, a donde lo enviaba Valerio Orsini, sorprendió la noticia del ataque de Fondi.”⁵⁶⁹

Es esta la parte más caballescaca de la novela, un homenaje a los libros de caballería medievales, ya que en el resto de las intervenciones de Ariosto y su *Orlando Furioso* se destaca sin duda la parte más moderna, más surrealista de la obra.

La última vez que nombra a Ariosto es durante su encuentro con Cervantes en Mesina, camino de Lepanto. Allí ambos intercambian el *Orlando* por los sonetos de Garcilaso de la Vega.

¿Es este encuentro un hecho forzado por el autor? ¿Era necesario que se encontrara con Cervantes? Tal vez no. Tal vez, como afirma García Simón, los gustos de Mujica Lainez se entreveran con los del duque y fuerzan la situación. Ya vimos en apartados anteriores cómo históricamente un encuentro casual podría haber ocurrido (si el Pier Francesco Orsini histórico hubiese participado de la contienda claro está), pero a pesar de que las condiciones históricas y literarias hicieran creíbles ese encuentro hay que reconocer que autor y narrador buscaban a Cervantes mucho antes de la batalla de Lepanto. Lo buscaban en la redacción de determinados episodios, algunos de ellos muy al principio de la obra.

En Bolonia Pier Francesco Orsini es nombrado caballero por el emperador Carlos V. Una ceremonia llena de pompa y protocolo. Escena presente en los libros de caballerías, pero que sobre todo recuerda aquella en la que Don Quijote fue armado

⁵⁶⁹ Ibid.

caballero. Pero Vicino Orsini, al contrario que don Quijote, siente el ridículo que provoca la situación. Tal vez porque se han invertido los papeles. Si en *don Quijote*, este vela las armas solemnemente en el corral de la venta, Vicino Orsini dice haberlas velado cuando en realidad no lo considera importante; si en la ceremonia de la venta todos se burlan de forma grotesca de ingenioso hidalgo, en la del joven duque al desprenderse el pomo de la empuñadura hace que todos, hasta el emperador, se sientan ridículos ante la situación.

“El duque de Urbino presentó el estoque y, al levantarlo su majestad, se desprendió el pomo de la empuñadura, cayendo al suelo y desengarzándose varias perlas. Decididamente, los Orsini no teníamos suerte. (...)”

Ajustaron la empuñadura, y yo continuaba de rodillas, hasta que me atreví a alzar los párpados y vi, perplejos, irresolutos, sobre mí, los ojos miopes de Carlos Quinto. También él sufría en ese instante, a causa de lo ridículo de la situación; también él era tímido, flaqueza que presentí bajo la coraza de su autoridad; y esa coincidencia, que durante unos segundos lo tornó patéticamente humano, provocó entre ambos, con ser tan grande la lejanía que nos separaba, una comunicación huidiza y profunda, que duró lo que el intercambio de nuestras miradas nerviosas.”⁵⁷⁰

Las pocas escenas en la que nuestro protagonista se comporta como un “caballero” son más propias de un Quijote que de un Orlando.

Pero aún hay otro episodio del Quijote que se puede rastrear en la novela. En el capítulo V, titulado *El duque de los gatos*, el joven duque imparte justicia entre dos mujeres que se disputan los gatos que atormentan las noches de Bomarzo. Al igual que Sancho Panza, en la ínsula, sentencia sobre caperuzas, mientras don Quijote da una serenata para Altisidora entre un “espanto cencerril y gatuno”, el duque de Bomarzo imparte justicia en una disputa territorial de gatos.

⁵⁷⁰ Ibid. p. 353.

“La mujer de Messer Bernardino y la mujer de uno de los dos bufones de mi abuela cumplían sus ritos de protectoras de los gatos. (...) No me quedó más remedio que intervenir y escuchar a las litigantes. Fue algo grotesco, digno de Aristófanes. Mandé dibujar un plano de la calle disputada y en su centro mismo tracé, con pulso firme y tinta verde, la línea exacta que separaba las dos jurisdicciones nutricias. Después reinó la paz. Si los gatos cruzaban esa línea, las enemigas no debían llamarlos, so pena de perder sus monopolios. (...) El pueblo declaró que el duque había dictaminado con perfecta equidad. Fue lo más sabio que logré en aquel tiempo, y si se compara con las simultáneas proezas que mi imaginación atribuía a Maerbale, se medirá la extensión de mi rabia. El duque de los gatos; eso era yo: el duque giboso de los gatos, con dos ministros, la mujer del intendente y la mujer del bufón.”⁵⁷¹

Las decisiones salomónicas de ambos en una contienda tan “absurda” hacen que las dos novelas se asemejen en gran medida.

¿Es por lo tanto, inadecuado que se encuentre con el Manco de Lepanto antes de que este haya escrito el Quijote? En cierta manera, se está enfrentando con su propio autor, como un personaje de Pirandello, porque la vida de Pier Francesco Orsini no es otra cosa que una caricatura de lo debería haber sido un condotiero. En este sentido, lo grotesco, lo deforme, el miedo al ridículo, viene tal vez más por lo literario, por lo cervantino, que por lo psicológico de la personalidad del personaje.

3.3.4.3. Otras lecturas

Vicino Orsini es un consumado lector, lo fue en su tiempo y también a lo largo de los siglos. El conocimiento del *Lorenzaccio* de Musset, por ejemplo, acota los límites para entender mejor la visión que Vicino Orsini presenta de Lorenzino, o bien, se permite hacer valoraciones críticas de algunas obras tanto de sus contemporáneos como de autores de los siglos venideros.

⁵⁷¹ Ibid. p. 390 ss.

“Algunos años después, cuando se produjo el saqueo de Roma, aquel espectáculo atroz le sugirió un libro, “Contarenius sive de litteratorum infelicitate”, en el cual se ocupa exclusivamente de sus atribulados colegas. Al leerlo, han vuelto a brotar de sus páginas muchos de los personajes a quienes Pierio Valeriano invocaba durante las clases florentinas.”⁵⁷²

Pero tres son las obras que, además de *Orlando furioso* de Ariosto, leerá con avidez a lo largo de la novela y que de una forma u otra influyen sobre el comportamiento de Vicino, y sobre la estructura de la novela: *Syphilidis* de Fracastoro, *El Cortesano* de Castiglione, y los poemas de Garcilaso de la Vega.

Lee *Syphilidis* de Fracastoro en los momentos en los que Pier Luigi Farnese está cerca, y con él esa atmósfera de depravación que lo acompañaba. Deja claro en muchas ocasiones que la cara del Farnese está marcada por las póstulas de la enfermedad, pero también se entrega a la lectura de *Syphilidis* para buscar la cura del mal que, también a él, le ha alcanzado.

“Su enérgico perfil (de Pier Luigi Farnese) sobresalía sobre las caras temerosas. Algunas pústulas emparchadas denotaban, en sus mejillas, las huellas del mal terrible que inspiró a Fracastoro el poema Syphilidis, publicado en Venecia ese mismo año y que sostiene que la presencia de ese mal se debe a la conjunción de los tres planetas superiores, Saturno, Júpiter y Marte, la cual es muy rara. Lo que en cambio no era nada raro es el morbo en cuestión, que los italianos achacaban a los franceses, y los franceses a los italianos, y que muchos proclamaban traído de América por los españoles, de suerte que los pueblos de Europa se descargaban los unos en los otros de su responsabilidad2.”⁵⁷³

Y También se refiere a este libro cuando los celos le corroen porque Maerbale se ha ido con Silvio de Narni a una casa de ramerías en Bolonia, representando en cierta

⁵⁷² Ibid. p. 144.

⁵⁷³ Ibid. p. 306.

medida sus propios sentimientos, que lejos de mostrarse puros están impregnados por la corrosión.

“Me metí en la cama, abrí el poema de Fracastoro y, sin ni siquiera confesármelo a mí mismo, aguardé su regreso. Los celos, los celos más ruines que son aquellos a los cuales no tiene acceso el amor sino otros sentimientos, más tristes y oscuros, me roían. No logré enfrascarme en la lectura del poema latino, tan inesperadamente dedicado al que sería cardenal Bembo. La historia larga y enrevesada del pastor Sifilo, atacado por la enfermedad venérea porque había ultrajado a Diana, y del trasplante del morbo de América a Europa, llevado por los marineros profanadores, me dejaba impasible. Para mí, la sífilis no eran los discursos de unas ninfas ni las profecías de un pájaro herido, ni las torpezas alambicadas de un pastor, sino las horrendas bubas que había visto en las caras de los soldados españoles e italianos y que las mujeres de nuestro pueblo transmitían con ahínco mortal.”⁵⁷⁴

La descripción que hace Fracastoro en su obra de la enfermedad, persigue a Vicino, y de esa necesidad de huir de los síntomas que ya le acechan, surge su encuentro con Paracelso, el único capaz de sanarlo y preservar de las pústulas tan temidas la única parte de su cuerpo que le es agradable, su cara y sus manos.

“el rostro y el pecho se ponen de una horrible deformidad, y por un particular defecto de esa enfermedad se forman postulas en la cara semejantes a pequeñas glándulas llenas de una materia acre y espesa.”⁵⁷⁵

Pero hay otras pústulas de las que no podrá huir, y son las de su interior. Los celos siempre le van a marcar, el rencor y el miedo a perderlo todo también están reflejados simbólicamente en esta enfermedad venérea. Vicino Orsini está enfermo para amar.

⁵⁷⁴ Ibid. p. 311.

⁵⁷⁵ FRACASTORO, Girolamo. 1863. *La syphilis*. Traducción de Luis María Ramírez. Madrid: Imp. de José M. Ducazcal. Libro primero.

Su relación con *El Cortesano* de Baldassare di Castiglione es bien distinta. Comienza a leerlo de camino a Bolonia para ser nombrado caballero, y conseguir su ideal caballeresco, al estilo histriónico del Orlando. A partir de ese momento, su aspiración no es la de ser caballero sino la de ser cortesano.

*“Me echaba entonces el ropón sobre las rodillas y leía El Cortesano de Baltasar de Castiglione, manual de las buenas costumbres del Renacimiento. Hubiera querido ser intachable como si, al hacer mi reverencia ante el papa y el emperador, todos los Orsini, desde el hipotético general Caio Flavio Orso, me estuvieran juzgando.”*⁵⁷⁶

Pretende ser intachable como cortesano guiado por el manual, aunque es consciente que no puede conseguir todos los requisitos. El primero lo posee por derecho, *“lo primero que le pertenece al cortesano es ser de buen linaje”*, pero el segundo ya está fuera de su alcance *“que sea claro de ingenio y gentil hombre de rostro y de buena disposición de cuerpo”*, así como el tercero, *“conviene ser diestro en el uso y ejercicio de las armas y que debe huir el alabarse dello”*⁵⁷⁷.

Visto que su físico no se ajusta a ese ideal propone otro personaje que encaja perfectamente en ese ideal y que no es Lorenzino de Médicis (*Sin saberlo, se ensayaba ya para cumplir el ideal del cortesano de Baltasar de Castiglione, que debía poder practicar no sólo las bromas sino hasta los juegos del bufón*)⁵⁷⁸, sino Hipólito, pintado desde el primer cuadro en el cortile como el hombre de armas, el político, el amante, el mecenas.

¿En qué puede asemejarse el duque de Bomarzo el ideal cortesano de la época? No en la danza, no en las armas, no en la música, pero sí en el gusto por las artes y en ser un mecenas.

⁵⁷⁶ Bomarzo, cit., p. 295.

⁵⁷⁷ CASTIGLIONE, Baldassarre. 1997. *El cortesano*. Universidad nacional autónoma de México. México. Libro Primero. Cap. II, III y IV. pp. 59.

⁵⁷⁸ Bomarzo, cit., p. 122.

“Pero eso dejemos esto y volvamos a nuestro Cortesano, el cual querría yo que fuese en las letras más que medianamente instruido, a lo menos en las de humanidad, y que tuviese noticia, no solo de la lengua latina, más aun de la griega por las muchas y diversas cosas que en las maravillosamente están escritas. No deje los poetas ni los oradores, y cese de leer historia; exercítese en escribir en metro y en prosa, mayormente en esta nuestra lengua vulgar; porque demás de lo que él gustará dello, terná en esto un buen pasatiempo para entre mujeres, las cuales ordinariamente huelgan con semejantes cosas.”⁵⁷⁹

Vicino Orsini ensaya durante toda su vida el largo poema sobre Bomarzo, que en realidad es el poema de su vida. Él es un hombre instruido, se esfuerza para que la inspiración le llegue, pero no lo consigue. Castiglione no hacerse notar si tu obra no merece ser alabada.

“Y, si por otras ocupaciones o por poca diligencia no alcanzare en esto tanta perfección que lo que escribiere merezca ser muy alabado, sé cuerdo en callarlo, porque no hagan burla dél; solamente lo muestre a algún amigo de quien se fie y no cure por eso de dejar de escribir algo a ratos, que aunque no lo haga muy bien todavía le aprovechará, para que, escribiendo entienda mejor lo que los otros escribieron.”⁵⁸⁰

Pero Vicino, en su afán de destacar sobre los demás, no puede dejar de hablar de de su poema, como cuando conoce a Cervantes, a quien abrumba con su palabrearía sobre su poema sin escuchar al español.

Intenta llevar hasta Bomarzo el ambiente de las grandes cortes y en especial la del Duque de Urbino al estilo de las reuniones descritas en *El Cortesano*. Vicino Orsini agrupa en torno a él una serie de personajes para pasar las veladas tratando de artes, de política, de temas mundanos. Si en la corte de Urbino, en torno a la Duquesa, estaban entre otros, Pietro Bembo, Giuliano de Médicis o Ludovico Pico, en la de Bomarzo

⁵⁷⁹ CASTIGLIONE, *ob. cit.*, Libro Primero. Cap. IX, pp. 110.

⁵⁸⁰ *Ibid.* p. 110.

estaba Cristóforo Madruzzo, Aníbal Caro, Molza, el joven Sansovino, el duque de Mugnano, todos ellos amigos del duque verdadero, personajes de peso en la época, a la que añade otros personajes no tan relevantes extraídos del grueso de la ficción, Fabio Farnese y su prima Violante, su primo Segismundo Orsini, o la cortesana Pantasilea.

Estas reuniones se convienen en la trama de la novela como una ventana abierta al resto de Italia. Pier Francesco Orsini se ha separado del mundo porque su aspecto le avergüenza y recluso entre los protectores muros de Bomarzo puede ejercer de cortesano transformando su defecto en extravagancia. Vicino a través de su corte, filtra hacia el mundo exterior lo original de su aspecto, sin exponerse directamente a la burla de sus contemporáneos.

Y lo mismo que antes su abuela Diana Orsini había estado al corriente de todo lo acaecido a las principales familias italianas a través de una correspondencia muy activa, estas tertulias sirven para repasar los acontecimientos más importantes del momento que de otra forma no tendrían cabida en la trama, como son el asesinato del duque de Florencia o los hechos que llevaron a la muerte a Pier Luigi Farnese. Recordemos que se sugiere que de allí sale el delator de los planes de Pier Luigi para traicionar a Carlos V y que provocó la muerte de Farnese.

La elección de Garcilaso de la Vega como última lectura es mucho más arriesgada. Es Cervantes quien se la regala a cambio del ejemplar del Orlando que le había acompañado desde su juventud por haberle salvado la vida.

Es cierto que Pier Francesco Orsini lee y aprecia las lecturas que Mujica Lainez más venera y también lo es que los poemas de Garcilaso de la Vega son conocidos y admirados inmediatamente tras su publicación en 1543. «*En la década de los setenta, — señala Bienvenido Morros— las poesías de Garcilaso no sólo proporcionaban solaz a*

lectores poco eruditos, sino también habían ocupado las aulas universitarias y competían con las de los clásicos e italianos»⁵⁸¹.

En la novela “lo español” está presente solo para explicar los hechos históricos y para contraponer el carácter italiano al sobrio y austero español. Entonces, ¿por qué elegir a un petrarquista español cuando él vive en la cuna del petrarquismo? De hecho, las referencias a Petrarca son frecuentes en la novela son frecuentes.

“los sonetos de Francisco Petrarca, que comentábamos entre reflexiones eruditas e irónicas alusiones sensuales, como correspondía a personajes de tanto mundo y cultura.”⁵⁸²

Incluso los amigos del duque comparan su obra literaria con la del gran Petrarca, y él se sentía halagado a pesar de no caer en la trampa de considerarse a la altura. Una personalidad tan compleja, tan necesitada de oír alabanzas sobre sí mismo, exige comparaciones de ese tipo para considerarse el perfecto cortesano al menos en las letras ya que no en las armas.

“Esa acrobacia permanente me irritaba un poco porque era superior a mí y a mis conocimientos, a pesar de que mis nuevos amigos invocaban a cada instante mis ensayos líricos, parangonándolos con los de Petrarca, pero en el fondo la atmósfera de inteligencia y de respeto me halagaba, y me parecía que con aquellas presencias doctas y petulantes yo le tributaba a Bomarzo un homenaje que hasta entonces no había recibido.”⁵⁸³

Ve a Petrarca como el erudito del XVI y admira e imita al gran maestro, tomando de su obra los símbolos que perfilan mejor la personalidad que se ha creado. Su hijo Horacio, hombre de armas, y él, Vicino Orsini, hombre de letras, forman juntos el perfecto cortesano, y para mostrar esa unión, en las armas de Horacio aparecen

⁵⁸¹ MONTERO DELGADO, Juan. “Garcilaso y Herrera”. Recuperado en: http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/ anotaciones/montero_delgado.htm

⁵⁸² Bomarzo, cit., p. 536.

⁵⁸³ Ibid.p. 577.

reflejadas escenas de la obra de Petrarca, como si a través de ella la simbiosis fuese más perfecta.

“Mandé que le quitaran a Horacio el escudo adornado con una escena de los Triunfos del Amor, de Petrarca, pues deseaba conservarlo en Bomarzo, pero le dejé su espléndida armadura.”⁵⁸⁴

Garcilaso de la Vega es algo novedoso para el duque, una lectura desconocida que no conoce y sobre la que puede reflexionar sin caer en interpretaciones recurrentes. Encuentra a Garcilaso en un momento trascendental de su vida, en su vejez, camino de Lepanto, al enfrentarse a sus propios temores. Por un lado se siente inmortal por primera vez en su vida a través de su hijo Horacio, que sin embargo muere, y por otro hace balance de su vida replanteando su existencia pues se embarca en una campaña de la que es consciente que puede no salir vivo. No es, pues, esta una elección tan descabellada como pueda parecer en un principio.

“Leía a Garcilaso de la Vega en el ejemplar de Cervantes, como antes había releído a Ariosto, en Metz, y pensaba mucho.”⁵⁸⁵

Sus reflexiones son las de un hombre que ha llegado al final de su vida. La lectura de los poemas y la biografía de Garcilaso que el duque de Naxos se molesta en recabar, le llevan a descubrir en los sonetos y las églogas del castellano el verdadero amor. Él, el duque de Bomarzo, que deseó siempre amar con la vehemencia de los poetas se da cuenta de que en realidad ha estado impedido para el amor. El único sentimiento inmaculado que posee es el que siente hacia Bomarzo, pero el dolor por la muerte de Abul, de Adriana della Roza, por Julia ¿era en realidad amor?, y si lo era, ¿por qué no pudo reflejarlo en sus versos como lo hiciera Garcilaso?

“Yo, que me odié tanto, que rehuía mi imagen en el espejo al cual asomaba la mueca del Demonio (que podía ser el Demonio y podía ser un demonio), que

⁵⁸⁴ Ibid. p. 816.

⁵⁸⁵ Ibid. p. 796.

*despreciaba mi joroba, mis piernas, mi caricatura, ¿habría sido el solo objeto de mi amor egoísta y, Narciso horrorizado, habré mendigado en los otros, en hombres y en mujeres, lo que me rehusaba mi espejo, buscándome siempre a mí mismo, al Pier Francisco perfecto que adoré?*⁵⁸⁶

Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, solo amaba a la versión perfecta de sí mismo, que siempre estuvo buscando, en su mirada, en sus manos, en sus actos. Esta reflexión final solo podía conseguirla a través de una obra ajena a él y que rezumara un amor y una pasión que aún no estuviera manchada por su intelecto. Debía ir al origen del sentimiento para poder comprenderlo.

A través de Garcilaso de la Vega encuentra el camino de su redención, pues luchará y amará a través de su hijo que sí encarnaba el ideal de perfección, tan renacentista, que siempre buscó.

*“Pero Garcilaso lograba después el portento de serenarme, al canalizar mi ansiedad por distintos caminos. Él y yo éramos uno solo, con Horacio Orsini; un solo ser exaltado, anheloso, denso de amor. Mágicamente, por virtud de unas rimas inflamadas —porque, como siempre, la literatura me daba lo que me negaba la vida avarienta—, así como me dije que guerrearía a través de Horacio, me dije que amaría a través de él. Yo ya no era yo. Me desprendía de mi aislado espejo. Y un extraño júbilo me embargaba y sucedía a mi tristeza febril, mientras observaba los aprestos militares del hijo de Julia Farnese y escuchaba las bromas que le dirigía a Nicolás. Desde entonces, viviría a través de él, me redimiría a través de él.”*⁵⁸⁷

Encuentra la serena estabilidad en los versos renacentistas del español, en una perfección que buscó con ahínco a lo largo de su existencia para comprender al final que el equilibrio entre lo que era y lo que deseaba ser no era posible.

⁵⁸⁶ Ibid. p. 798.

⁵⁸⁷ Ibid. p. 800.

3.4. Vicino Orsini: lejos de la Historia

“El poderío de los hijos de la imaginación es tan grande que escapan del dominio de sus autores y se transforman victoriosamente en criaturas de la realidad.”⁵⁸⁸

Manuel Mujica Lainez. Placeres y fatigas de los viajes

En un relato en el que se constata la fidelidad a las fuentes hasta el punto de apabullar al lector, por lo prolijo y lo exacto de los hechos históricos, su protagonista, Vicino Orsini, es el personaje más alejado de la Historia, es el más literario. De la leyenda y de la falta de datos históricos nace el monstruo, pero el monstruo literario.

Cuando Mujica Lainez publica su novela en 1962 poco se conocía de la vida del duque de Bomarzo. Como afirma Diana García Simón⁵⁸⁹, Mujica Lainez no había tenido acceso a los archivos de la familia Orsini y los principales estudios sobre el Bosco y sobre su constructor han salido a la luz mucho después. Pero cabría hacernos varias preguntas. Después de observar hasta qué punto es rigurosa la obra desde un punto de vista histórico, ¿Mujica Lainez busca la información necesaria sobre su personaje para hacerlo partícipe de la historia, o tal vez, decide que su personaje, intencionadamente inmortal, y por lo tanto contemporáneo al autor y al lector, sea producto de su imaginación? La respuesta la sugiere Vincenzo De Tomasso.

“Si può affermare che Mujica Lainez, abbia fatto di tutto per rispettare il dato storico e la sua fantasia sia intervenuta solamente là dove egli non è riuscito a documentarsi pienamente.”⁵⁹⁰

Siguiendo las fuentes citadas por Sandro Abate, que ayudan a descifrar las que sirvieron de referencia al autor argentino, es fácil comprender que tampoco aquí Mujica

⁵⁸⁸ MUJICA, *Placeres...*, ob. cit., Vol II, pp. 27.

⁵⁸⁹ GARCÍA SIMÓN, ob. cit., “Cuando se escribió la novela no se sabía todavía a ciencia cierta en qué año había nacido el duque de Bomarzo. (...)Mucho después de publicada la novela, Jacqueline Theurillat (que tuvo, a diferencia de Mujica Lainez, acceso a los archivos de la familia Orsini) situó el nacimiento quince años antes. Mujica Lainez, que otorga la información del libro aparecido en Suiza, calla el nombre de la autora, disgustado por las muchas irregularidades que dice haber encontrado en su obra: por lo pronto, presenta a un duque sin rastro de joroba!”

⁵⁹⁰ DE TOMASSO, op. cit., pp. 89.

Lainez descuidó su preocupación histórica. De haber tenido más datos los hubiera incluido, y los anacronismos existentes con respecto a la cronología del verdadero Vicino Orsini no aparecerían. Hubiera hecho más hincapié, tal vez, en otros sucesos relevantes del siglo XVI, pero en el fondo, con joroba o sin ella, siendo el condotiero histórico que participa de la acción o el que la imagina desde su jardín, la obra de arte hubiera sido la misma, porque la génesis de la novela es el Sacro Bosco, así como lo fue, seguramente, para el auténtico duque de Bomarzo.

Mujica Lainez hace una retrospectiva personal de la gran obra de piedra. El Bosco de la novela no tiene una interpretación cabalística, ni alegórica, (aunque estas lecturas están presentes), sino que es un reflejo de una vida, y Mujica Lainez reproduce los sentimientos y las pasiones de los gigantes de piedra de Bomarzo.

También es cierto que existe cierta ambigüedad entre las fuentes históricas que Mujica Lainez maneja y las que después utiliza para la creación del personaje. Huye de las más evidentes, las que todos conocen en 1962 y que contradicen la personalidad del duque literario. Incorpora al discurso las alusiones de sus amigos, las cartas de Aníbal Caro, los poemas de Betussi, a veces para contradecirlos, otras, siendo condescendiente, atribuyéndolas al deseo de sus amigos de alagarlo, y demostrando así, que no todo lo que se conserva de sus pertenencias es lo más relevante para explicar su pasado.

Y si por un lado, pretende mantenerse escrupuloso, *“Jacopo hubiera preferido dar alas a la imaginación, que le sobraba, y suplir con alusiones mitológicas la histórica exactitud, (...) determiné que ajustaríamos nuestra labor [el fresco alegórico de la familia Orsini], en lo posible, a escrúpulos fundamentados”*⁵⁹¹, por otro, tras quejarse de su falta de previsión por no conservar los documentos que le atañen, hace una verdadera disertación sobre la historiografía.

“Dedúcese de ello lo difícil que resulta juzgar a un hombre, después de muerto, por los escasos documentos que flotan, absurdos, inconexos, arbitrarios, en la vaguedad de su estela. El biógrafo arma su puzzle a conciencia, valiéndose de

⁵⁹¹ Bomarzo, cit., p. 683.

los incoherentes, deshilvanados testimonios escritos que el capricho del azar preservó, y el resto, la intimidad del personaje y a menudo sus rasgos y datos esenciales, se le escapan.”⁵⁹²

En este juego de verdad y ficción es dónde surge el personaje del duque deforme, dónde crece el mito, porque con una identidad propia, se independiza del ambiente como un verdadero ente pues la línea entre lo real y lo imaginado es demasiado fina para vislumbrarla. Parece como si el personaje marcara esa frontera, considerándolo, incluso, según la definición de Rafael Rodríguez Díaz, como el “hijo adulto” que impone sus propias reglas del juego.

*“Los personajes empiezan a imponer sus propias “reglas del juego”. Las situaciones no se dejan limitar tan sencillamente: es más, están exigiendo la no “demarcación” de sus fronteras. Se vuelven un paisaje difuso, una tierra de nadie.”*⁵⁹³

La complejidad de esta novela radica en que autor, narrador y personaje se entremezclan siendo muy difícil, y, a veces, imposible separar dónde empieza uno y acaba otro.

3.4.1. Aspectos históricos conocidos hasta 1960

Siguiendo la línea de este estudio analizaremos en primer lugar la parte histórica del personaje para acabar analizando la más literaria.

“Cuando se escribió la novela no se sabía todavía a ciencia cierta en qué año había nacido el duque de Bomarzo. Esto provoca, a la luz de los acontecimientos actuales, ciertos anacronismos, como por ejemplo, la ceremonia de coronación de Carlos V, donde a su vez es armado caballero Pier Francesco –y donde se produciría el primer encuentro con Julia Farnese, más tarde duquesa de Orsini, se habría realizado cuando Pier Francesco contaba

⁵⁹² Ibid. p.735.

⁵⁹³ RODRÍGUEZ DÍAZ, Rafael.1973. “Bomarzo, el largo camino de la soledad”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274. pp. 53-72.

sólo siete años. Mucho después de publicada la novela, Jacqueline Theurillat (que tuvo, a diferencia de Mujica Lainez, acceso a los archivos de la familia Orsini) situó el nacimiento quince años antes. Mujica Lainez, que otorga la información del libro aparecido en Suiza, calla el nombre de la autora, disgustado por las muchas irregularidades que dice haber encontrado en su obra: por lo pronto, presenta a un duque sin rastro de joroba!”⁵⁹⁴

Esta cita de Diana García Simón, resume las referencias históricas que la crítica hace al duque histórico, incidiendo en los datos conocidos aparecidos tras la publicación de la novela y reseñando los anacronismos que surgieron a partir de dichos datos. Anacronismos que existen, pero que es necesario matizar a la luz de los acontecimientos que Mujica Lainez conoce en el momento de la creación de su obra.

Hemos observado al estudiar el contexto histórico cómo Mujica Lainez integra la parte histórica en la novelada con gran maestría. ¿Por qué no debería ser así con su protagonista? ¿Es que acaso lo descuidó para forjar solo un personaje literario? La respuesta es sencilla. A partir de los datos conocidos reconstruyó a su duque, imaginando aquello que no podía comprobar históricamente.

En la entrevista que M^a Esther Vázquez hace a Mujica Lainez, este calla el nombre de la autora que desvela muchos de los entresijos de la vida del auténtico duque de Bomarzo. Dice de Jacqueline Theurillat “*esa señora, que tuvo acceso a los archivos de la familia Orsini*”. Parece dolido por no haber tenido la oportunidad de consultar, también él, dichos archivos, como si, a pesar de estar construyendo un personaje literario, se le hubiera negado la posibilidad de enriquecerlo aun más. Aun así, Mujica Lainez sabe que de su pluma ha salido un personaje no solo literario, sino también inmortal. “*Es inmortal. Trabajé intensamente durante dos años para armar esa novela*”⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ GARCÍA SIMÓN, *ob. cit.*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/bomarzo1.html>

⁵⁹⁵ VÁZQUEZ, *ob. cit.*, pp. 87.

3.4.1.1. Fechas

Según el trabajo de Jacqueline Theurillat, o autores posteriores como Maurizio Calvesi, *Pier francesco Orsini, detto Vicino, nacque a Roma il 4 luglio 1523 da Gian Corrado del ramo di Mugnone, di professione uomo d'armi, e da Clarice Orsini*⁵⁹⁶. Si tenemos en cuenta este dato toda la novela es un anacronismo.

Mujica Lainez elige el 6 de marzo de 1512 como fecha de nacimiento del personaje para que su duque pueda asistir a la coronación de Carlos V en Bolonia, para que intime con Alejandro e Hipólito de Médicis, para que su relación con Pier Luigi Farnese sea verosímil. Si el autor hubiera conocido la fecha de 1523, seguramente la novela que ahora admiramos hubiera sido otra y sus personajes diferentes. La libertad de elegir la fecha constituye una ventaja para definir al personaje que Mujica Lainez imaginó. Sin embargo, no creo que fuera escogida al azar.

Entre las pocas fuentes que Mujica Lainez consulta está el artículo de Giuseppe Zander “*Gli elementi documentari sul Sacro Bosco*”. Según Sandro Abate, el 24 de noviembre de 1959 Orlando Berlingieri le había enviado el fascículo editado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma, en el que además de estar el artículo de Giuseppe Zander, había uno de Arnaldo Bruschi, “*L’abitato di Bomarzo*”, otro de Furio Fasolo, “*Analisi stilistico del Sacro Bosco*”, y un cuarto de Leonardo Benevolo, “*Saggio d’interpretazione storico del Sacro Bosco*”.

*“Tengo la impresión de que todo lo que necesito está en esas páginas y de que mucho de lo que he leído no me servirá para nada. Qué suerte de que esté aquí por fin. Ahora estoy seguro de mi libro, de mi novela Bomarzo. Veremos.”*⁵⁹⁷

En el artículo Giuseppe Zander no se señala la fecha del nacimiento de Vicino Orsini, pero en el cuadro genealógico que añade en el apéndice II sí muestra dos fechas

⁵⁹⁶ CALVESI, Maurizio. 2000. *Gli incantesimi di Bomarzo : il sacro bosco tra arte e letteratura*. Milano: Bompiani. pp. 33.

⁵⁹⁷ ABATE, Sandro. 2000. “Los manuscritos de Bomarzo”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 598, pp.105-112.

que pueden utilizarse para deducirla y que Mujica Lainez respeta en su obra. Una es la muerte de Girolamo, hermano mayor de Pier Francesco: “*primogenito morì senza prole prima del 1528*”. La otra corresponde a un dato referido al hijo ilegítimo de Maerbale, hermano pequeño de Pier Francesco: “*da Maerbale qualcuo voui far derivare come illegitimo Fulvio Orsini, 1530-1600*”. Si en 1530 el hermano menor del protagonista ha tenido un hijo ilegítimo, no puede ser que haya nacido en fecha posterior a 1523, pues apenas tendría seis años. Sin embargo, diecisiete años sí es una edad en la que puede concebir un hijo, por lo que 1512 como fecha hipotética de nacimiento del duque es bastante verosímil.

No obstante, Mujica Lainez cambió expresamente la fecha de la muerte del duque. En Zander se encuentran referencias a Vicino Orsini en 1583. “*Lo troviamo attivo fino al 1583, quando incide il suo nome nei fregi e nei marcapiani esterni*”⁵⁹⁸. Mientras que históricamente el duque fallece en 1585, en *Bomarzo* muere en mayo de 1572.

Por otro lado, los datos que Giuseppe Zander revela de Gian Corrado, padre de Vicino, se pueden rastrear también en la novela. Era hijo de Diana d’Orso Orsini casada con Girolamo, su tío.. Señala que *nel 1525 egli incominciò ad edificare il palazzo, trasformando e unificando con grandi innovazioni il vecchio nucleo difensivo medioevale*”⁵⁹⁹. Dato que coincide con lo que Diana Orsini relata en una carta que envía a su nieto cuando estaba alojado en casa de los Médicis en Florencia entre 1524-1527.

“En sus cartas, mi abuela me refería las modificaciones arquitectónicas que mi padre había emprendido en el castillo. Los príncipes, impulsados por la lectura de los poetas griegos y romanos, descubrían el encanto de la naturaleza, y los alrededores de las ciudades comenzaban a poblarse de villas grandes como palacios, con estatuas, con fuentes, con escalinatas, con parques umbrosos. (...) Gian Corrado Orsini no quiso ser menos que los demás y se entregó al gozo de

⁵⁹⁸ ZANDER, Giuseppe. 1955 “Gli elementi documnetari sul Sacro Bosco”. *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*. n° 7-9. pp. 20.

⁵⁹⁹ Ibid. p.19.

construir. (...)La realidad era muy otra, y mi padre se limitaba, según comprobé en su momento, a disfrazar el castillo, dándole unos falsos aires palaciegos pero sin conseguir que perdiera nada de su vigorosa, casi brutal esencia.”⁶⁰⁰

También de Zander se pueden extraer otros datos, relacionados con el condottiero italiano. Las fechas en las que participó en varias contiendas bélicas, o su estancia en Florencia durante la conjura de los Pazzi.

“Giancorrado era un valeroso condottiero di milizie. Nel 1477 ebbe rapporti con Brescia e con Friuli (...) Nel 1478 lo troviamo al servizio dei Medici di Firenze nella guerra per la congiura dei Pazzi. Altre sue imprese sono narrate e pubblicate in Venezia da uno storico contemporaneo, Francesco Sansovino (...) che loda la virtù guerriera del duca e ne vela le qualità meno nobili dell’animo. Sebra , da altre fonti, che fosse un uomo crudele e violento e che abbia governato da tiranno le sue terre.”⁶⁰¹

Las referencias en la novela que utiliza Mujica Lainez son muy similares.

“Mi padre, Gian Corrado, tuvo contactos con Brescia y con el Friul; se halló junto a los Médicis, en 1478, en momentos de la conjuración de los Pazzi, siguió a Bartolomé d’Alviano, cuando auxilió a Pisa; participó de la derrota infligida por Bentivoglio; custodió a Monopoli, en Puglia, en 1528, al lado de Lautrec, por encargo de Venecia. Fue valiente y astuto.”⁶⁰²

Estas campañas se desarrollan a lo largo del primer capítulo y ya las analizamos en su momento. Pero la segunda alusión de Giuseppe Zander referida al carácter violento de Gian Corrado Orsini es muy sintomática para que el autor argentino pueda forjar el carácter del protagonista, *“Por ello, aun siendo de carácter brusco y malhumorado, mi padre, Gian Corrado Orsini, recibió con noble cortesía el horóscopo*

⁶⁰⁰ Bomarzo, cit., p. 150.

⁶⁰¹ ZANDER, ob. cit., pp.19.

⁶⁰² Bomarzo, cit., p. 32.

de *Sandro Benedetto*”⁶⁰³. Los apelativos “violeto y cruel” de Zander son claves para entender la psicología de Vicino Orsini, para quien la admiración por su padre va pareja al terror que sentía por su presencia.

La tercera referencia a Gian Corrado en el artículo de Zander es la fecha de su muerte. Asegura que se desconoce el momento preciso de su muerte, pero hace alusión a 1532 como fecha en la que se resuelve su herencia.

*“Nel 1532 fu di comune accordo affidata una decisione arbitrale al Cardinale Alessadro Farnese: egli diede a Maerbale Castel Penna e Chia, metà di Foglia, Collestrato e Torre.”*⁶⁰⁴

El acuerdo al que se refiere Zander es la partición de la herencia que era una de las disputas que los hermanos mantenían. Estudios posteriores dan como fecha del fallecimiento de Gian Corrado Orsini 1535, y como afirma J. Theurillat “*Les affaires ne furent terminées qu’en 1548*”⁶⁰⁵. El duque literario durante su estancia en Venecia, en otoño de 1532, conoce los términos del acuerdo, por lo que Mujica Lainez sigue respetando la cronología de las fuentes que posee.

*“Para evitar disputas, el cardenal Franciotto había sugerido (y Maerbale y yo lo aceptamos) que se confiara a su colega el cardenal Alejandro Farnese la función de árbitro en la repartición de los dominios heredados de nuestro padre. De acuerdo con su decisión, me tocaban, además de Bomarzo, Montenero, Collepico, Castelvechio, la mitad de Foglia y los palacios romanos, mientras que a Maerbale le correspondían Castel Penna, Chia, la otra mitad de Foglia, Collestato y Torre.”*⁶⁰⁶

⁶⁰³ Ibid. p. 23.

⁶⁰⁴ ZANDER, *ob. cit.*, pp. 20.

⁶⁰⁵ THEURILLAT, Jacqueline. 1973. *Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*. Geneve: Les trois Anne-aux. pp. 25.

⁶⁰⁶ Ibid. p. 427.

Lo mismo sucede con los datos referidos a Julia Farnese. Giuseppe Zander hace conjeturas sobre la muerte de Julia Farnese por la construcción del templete construido en el Sacro Bosco en su honor.

*“Il Tempietto coi gigli farnesiani e la rosa ursina nei lacunari non può essere anteriore al 1546, nè posteriore al 1586: “il terminus post quem” à la morte di Giulia; questa data ci è per ora ignota ma abbiamo buone speranze di poterla precisare.”*⁶⁰⁷

Son muchos años de margen para situar la muerte de la Bella Julia. Mujica Lainez la deduce a través de la referencia sacada de una inscripción del Ninfeo “*Sol per sfogare il core, Vicino Orsini nel 1552*”, haciendo hincapié en que dicha inscripción la había sido hecha grabar un lustro antes⁶⁰⁸. Teniendo en cuenta que en la novela el templo es el primer monumento del Bosco, se ajusta a lo dicho por Zander.

En cuanto al matrimonio de los duques, Zander afirma que “*sappiamo che Giulia era già moglie di Vicino nel 1546*”, por lo que la temprana fecha de 1533 como fecha de su matrimonio también está dentro de los límites. El 11 de enero de 1544⁶⁰⁹ es la fecha del matrimonio auténtico, pero esta no tiene cabida dentro de la veracidad histórica que persigue Mujica Lainez.

Sin embargo, sí hay fechas que Mujica Lainez conoce y descarta porque no se ajustan a su interpretación novelada de la historia. Pompeo Litta, en *Famiglie celebri di Italia*⁶¹⁰, (obra que el autor argentino consultó en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires)⁶¹¹ en el volumen relacionado con los Orsini de Roma, señala por ejemplo que

⁶⁰⁷ ZANDER, *ob. cit.*, pp. 22.

⁶⁰⁸ Bomarzo, *cit.*, p. 695.

⁶⁰⁹ CALVESI, *ob. cit.*, pp. 60 [nota]

⁶¹⁰ LITTA, Pompeo. 1819-1884. *Famiglie celebri di Italia. Orsini di Roma*. Consultado en la versión PDF de la Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-NE-49(G) <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41258613x>.

⁶¹¹ ABATE, *ob. cit.*, pp.105-112. “Extrae abundantes apuntes –sobre todo acerca de los Orsini y los Farnese- del libro de Pompeo Litta, *Famiglie celebri d’Italia, encontrado –según consigna con precisión- en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires el 25 de enero de 1960*”. También en la entrevista de M^a Esther Vázquez, Mujica Lainez habla de tema: “*Después, cuando volvía a Buenos Aires me sumergí en sótano de la biblioteca Nacional donde,*

Maerbale “*viveva ancora nel 1579, in cui fece un codicillo*”. El asesinato del hermano pequeño del duque literario pertenece, por lo tanto, a la reinterpretación de la biografía, puesto que como afirma García Simón, la intención de la novela es “*mostrar la personalidad íntima de su personaje*”.

3.4.1.2. Amigos y parientes

Además de sus familiares directos, abuelos, padres y hermanos, Mujica Lainez cuenta con muy pocos datos personales que pueda incluir en en la biografía de Pier Francesco Orsini. De su madre, Clarice Orsini, segunda mujer de Gian Corrado, nombra la filiación familiar, *de la casa de los Orsini, pero a la rama de Monterotondo*. No indica su nombre, aunque sí considera importante señalar que la primera esposa de su padre era una hija del conde de Anguillara. Su madre no fue importante para él, por lo que queda en un simple dato de filiación.

No sucede lo mismo con Diana Orsini, su abuela. Según la genealogía de Pompeo Litta, el abuelo paterno del protagonista Girolamo Orsini, muerto en 1500, tuvo dos esposas, Diana d’Orso Orsini signore di Bomarzo y Lodovica di Corrado singore d’Alviano, siendo esta última la madre de sus hijos, y por lo tanto la abuela de Pier Francesco Orsini. ¿Por qué elige a Diana como personaje que encarna a la abuela de Vicino? Seguramente por su ascendencia Orsini. El joven Orsini debe aprender de alguien cercano lo relacionado con la familia, y sentir el orgullo de pertenecer a ella, y eso solo se lo puede enseñar una descendiente directa. Por lo demás, como reconoce el mismo Mujica Lainez, la abuela de Vicino tiene mucho de su propia abuela.

En cuanto a sus descendientes, Pompeo Litta dibuja en el árbol genealógico de la familia ocho hijos de Pier Francesco Orsini: *Orazio, Scipione, Marzio, Ottavia, Orinzia, Faustina, Leonida, Corradino*. Mujica Lainez mantiene incluso el orden: “*Pronto se incorporaron a los primos mis hijos restantes que nacieron año tras año: Escipión,*

prácticamente, descubrí el libro de las genealogías italianas en varios tomos, que había comprado Groussac, y allí encontré la cenealogía de la familia Orsini”. VÁZQUEZ, *ob. cit.*, pp. 85.

Marzio, Octavia, Orinzia, Maerbale, Faustina y Corradino”⁶¹², pero cambia Leonida por Maerbale. La razón es sentimental en este caso. Si la relación con sus hermanos y el remordimiento por la muerte de Maerbale era tan agudo, es lógico pensar que tuviera un hijo deforme como él, y que le nombrase como su hermano, el hermoso, el que le hubiese gustado ser.

Las referencias a los amigos del duque de Bomarzo se localizan en las obras de ellos mismos, y son precisamente las que autor se empeña en negar explícitamente dentro de la novela. Mujica Lainez no esconde el nombre de los amigos reales del duque. Sansovino, Claudio Tolomei, Giuseppe Betussi, Francesco Maria Molza, Cardenale Cristoforo Madruzzo, Anibal Caro, son también sus amigos en la ficción, y los reúne en su pequeña corte a imitación de *El Cortesano* de Castiglione. Pero son los que menos importancia tienen en el relato, y sus obras y comentarios sirven precisamente para corroborar lo contrario de cómo el narrador desea presentar al personaje.

Por ejemplo, Zander, al igual que otras fuentes, señalan la participación en la guerra de Flandes del duque de Bomarzo.

*“Le guerre in fiandra, le guerre in Germania i contatti accertati con i Francesi al tempo di Francesco I e più tardi, essendo papa Paolo IV Carafa (1555-1559) e preparandosi la guerra contro gli spagnoli, i contatti probalili col Duca di Guisa.”*⁶¹³

Sansovino en 1565 alude a ella y ensalza el valor de duque en la contienda.

“Ritiene oggi il predetto nome Vicino, figliuolo del Sig. Giancorrado, il qual di onorata presenza di vita e d’aspetto reale, e ch’ama non pur l’armi, ma le lettere ancora, nelle quali egli talhora s’essercita con felicità piena di fecondissimo ingegno nell’esprimere leggiadramente i suoi nobili et alti concetti.

⁶¹² *Bomarzo, cit.*, p. 591.

⁶¹³ ZANDER, *ob. cit.*, pp. 20.

Maneggiandosi la guerra tra l'Imperadore e il Re di Francia ne' confini di Fiandra, et trovandosi gli Imperiali all'assedio d'Edino battuto da tutte le bande con ogni possibile sforzo, vi fu posto alla difesa col duca Oratio Farnese, dove mostrandosi in quelle fationi illustre, così d'animo como di corpo, fu prima e poi sommamente amato et carezzato da quel Re supremo, con larga dimostrazione d'intrinseca et affettuosa benevolenza et nell'ultima guerra di Paolo Quarto in campagna di Roma (cioè nel 1557), difendendo Velletri et la patria insieme, mise a felicissimo fine tutti i suoi honorati disegni, con acquisto di nome illustre, poich'è, esendo pratico di tutte le cose renderne cconto honorato."⁶¹⁴

Mujica Lainez conocía, por lo tanto este hecho tan relevante de la vida de su personaje y, sin embargo, de valeroso condotiero, el duque se convierte, bajo la pluma del novelista, en cobarde que escapa vestido de mujer. Y ¿por qué no? ¿No afirma al comienzo de la novela que sus amigos lo han descrito de una forma muy favorable influidos en cierta medida por sus indicaciones? ¿Por qué no modificar también los hechos más significativos?

"Algunos artistas restringieron su elogio a mi alma —y al hacerlo incidieron en una adulación tan absurda como los que ensalzaban disparatadamente mi cuerpo, pero por lo menos no contradijeron lo obvio— y así Aníbal Caro me ha apodado "señor bueno", y Betussi, "verdadero amigo de los hombres y de Dios", mientras que Francisco Sansovino habló de mi "honorable presencia" y, aún más, de mi "aspecto real.""⁶¹⁵

En cuanto a Betussi alude a sus versos en dos ocasiones para referirse a las dos mujeres importantes en la vida de Vicino Orsini. Los versos que le dedica a Julia Farnese los traduce el autor para incluirlos en el homenaje que se hace tras su muerte.

*"De nuestro ingenio angélico y celeste,
del alma bella y del ardoroso pensar ,*

⁶¹⁴ Ibid.

⁶¹⁵ Bomarzo, cit., p. 37.

*de fuego inmortal y purísimo,
da fe clarísima a todos
la belleza que hubisteis por don del cielo.*⁶¹⁶

Las referencias a Adriana dalla Rosa (Adriana dalla Roza en la novela) como la mujer que el verdadero duque amó, aparecen en *Il Reverta* de Betussi y cantan el dolor que sintió el señor Vicino Orsini por la temprana muerte de la cortesana

*“BEFFA: (...) E benchè di ciò vi potessi addurre molti altri esempj tutti gli lascerò, pero dirvi un caso solo accoso, pochi mesi sono, in Roma alla signora Adriana dalla Rosa; la quale essendo sana e lieta ed andando a piacere per la città veggendo qualle cose antiche, accorse che si portaba a sepeire un corpo nella Traspontina, là dov’ella per avventura era, e n’usciva fuori. (...) DOMENICHI: questa è quella signora, per la quale il Bettussi fece quelle stanza, ch’egli mandò al signor Vicino Orsino consolandolo nella sua morte.”*⁶¹⁷

Mujica Lainez hace alusión a esos versos sobre su amor por la niña en la novela, pero no para ensalzarlos, sino para lamentar que los suyos se hubieran perdido,

*“Betussi, que dedicó unos versos a la memoria de esa desventurada, en los diálogos en los que razona sobre el amor, y que, para halagarme, destacó los sentimientos que me unieron a la niña que yace en Santa Maria in Traspontina, no menciona las estrofas que yo le consagré.”*⁶¹⁸

Reniega de las referencias que sus amigos hacen de él en sus obras. Explícitamente se queja de que lo más conocido de su vida sea las cartas con Aníbal

⁶¹⁶ Bomarzo, cit., p. 711.

⁶¹⁷ BETUSSI, Giuseppe. 1864. *Il Raverta dialogo nel quale si ragiona d’amore e degli effetti suoi*. Milano: G. Daelli e Comp. Editori. pp. 164.

⁶¹⁸ Bomarzo, cit., p. 81.

Caro, de las que afirma que le persiguen. “*Se diría que nadie más se ha interesado por mí. Y el interés que evidencian es muy modesto*”⁶¹⁹.

Son pruebas de una existencia que se empeña en demostrar que fue diferente. Él, el duque de Bomarzo, ha sido inmortal para contar su verdadera historia y no es la que aparece en unos cuantos documentos, sino la que él narra cuatro siglos después de su muerte. Ha proporcionado los suficientes datos históricos para demostrar que estuvo allí, que conoció a esos personajes históricos, que se impregnó de todo lo renacentista. Su vida no puede ser la que aparece en esos documentos, su vida es otra, oculta a la mirada de la historia.

*“Pero — preguntará el lector— ¿valía la pena consagrar un libro tan voluminoso a una vida tan intrascendente? Le responderé que para mí no lo es, que para nadie es intrascendente su propia vida, sino única y maravillosa, y que nadie lo obligó a leerla. Y le responderé que observe mi existencia con atención y que no tendrá más remedio que convenir en que fue maravillosa. Por algo, al fin y al cabo, se me ha concedido la posibilidad de narrarla punto por punto.”*⁶²⁰

3.4.1.3. Bomarzo = Polymartium

Según el artículo, “Los manuscritos de Bomarzo” de Sandro Abate, uno de los libros consultados por el autor argentino es *La villa delle meraviglie* de Domenico Cenci. En él, Mujica Lainez encuentra muchos de los datos necesarios para encuadrar la acción en los límites geográficos de Bomarzo en la provincia de Viterbo.

La identificación del duque con Bomarzo se establece sobre todo a lo largo del primer capítulo. En esta tierra etrusca encuentra el protagonista la fuerza para hacer frente a las adversidades. Es su abuela quien canaliza dicha fuerza. De hecho, la representación de Diana Orsini en el Bosque de los Monstruos es la de una ninfa que

⁶¹⁹ *Bomarzo, cit.*, p. 735.

⁶²⁰ *Bomarzo, cit.*, p. 736.

carece de pies y cuyas extremidades se afianzan en la tierra. El suelo etrusco de Bomarzo y el palacio son la base sobre la que se asienta la personalidad del joven duque.

“A veces pienso que en el fondo de mi personalidad sobrevivieron rasgos de esa gente primitiva del lugar, tan poética, tan melancólica, tan lúbrica y sanguinaria, tan capaz de tratar con los demonios como de místicos raptos de loco lirismo, porque Bomarzo estaba saturado de su magia incógnita, fascinante.”⁶²¹

Se considera heredero directo de los etruscos. Este hecho supone para él un estatus superior del que carecen otras familias. Así se define con respecto a los Médicis. *“Cuanto yo había aprendido desde mi infancia, entre los **herederos de los etruscos** y los librescos cortesanos de los Médicis”⁶²²*. Pero también lo diferencia de los Este. *“Yo era un etrusco y él (Hipólito d’Este) era un cosmopolita, mitad italiano y mitad español”⁶²³*. Y por supuesto lo diferencia de la indigna familia de su segunda esposa, Cleria Clementini. Y cuando esta decide cambiar el escudo familiar, es Bomarzo y no él quien, en realidad, le responde.

*“Respiré hondo. Se me entró por la nariz el aire candente, el aire de Bomarzo. Fue como si lo aspirara a Bomarzo, a mi **Bomarzo etrusco**, infinitamente viejo, los campos, las colinas, las rocas. Quedé colmado de Bomarzo, denso. Cortante, pronuncié, recalcando las palabras:
—No. Eso no se hará. No se debe hacer.”⁶²⁴*

Las referencias etruscas son algo más que meros apuntes que ambientan el relato. Son el consuelo del niño y la pasión del adulto. Su afición por las colecciones, el diálogo que mantiene con algunos objetos, su relación con algunos lugares es una constante en toda la novela.

⁶²¹ Ibid. p. 59.

⁶²² Ibid. p.250.

⁶²³ Ibid. p.717.

⁶²⁴ Ibid. p. 777.

Mujica Lainez introduce los datos principales que destaca Domenico Cenci en *Le ville delle meraviglie*. Y ni siquiera es necesario que las referencias correspondan al momento histórico al que pertenece la acción. Si en Cenci, por ejemplo, se hace alusión a un objeto encontrado con el alfabeto etrusco, “*Furono trovate moltissime iscrizioni in lingua etrusca; in un vaso erano dipinte tutte le lettere di un alfabeto etrusco*”⁶²⁵, en Bomarzo existe una referencia similar “*Hubo que aguardar varios siglos, hasta 1845 (...), para desenterrar en Bomarzo una pieza de esa importancia: el pequeño vaso que desplegó en su dibujo, (...) el primer alfabeto etrusco hasta entonces conocido*”⁶²⁶.

También en el primer capítulo hay alusiones a las tumbas y grutas con pinturas etruscas, “*la Gruta de la Pinturas*” la llama Diana Orsini, así como a su localización.

*“Bomarzo entero, en verdad, y su zona de rocas agrietadas en torno de la altura que servía de base a la masa del castillo, era una inmensa necrópolis etrusca, como la próxima de la lucumonia de Tarquinia. Pianmeano, Piano della Colonna y Monte Casuli, las localidades circundantes de Castelluzzo, Rocchette y Castello, rebosaban de testimonios del pueblo más indescifrable de Europa.”*⁶²⁷

Espacios localizados en la obra de Domenico Cenci, en la se enumeran toda una serie de objetos *candelabri, patere, specchi, lucerni, anelli, orecchhini...* que también pasan a formar parte de la colección personal del duque en la ficción.

El objeto más importante es la armadura etrusca que Diana Orsini regala a su nieto el día que es humillado por sus hermanos y su padre lo castiga encerrándolo en la habitación con el esqueleto. Domenico Cenci también menciona esta armadura.

“Tra tanto copioso materiale è stata trovata un’armatura intiera, composta di elmetto, scudo, due gambiere, una spada di ferro, un ferro di lancia a quattro

⁶²⁵ CENCI, Domenico. 1957. *Bomarzo villa delle meraviglie sacro bosco: guida storica, civiltà, arte, religione*. Milano: Unione editoriale. pp. 25.

⁶²⁶ *Bomarzo, cit.*, p. 59.

⁶²⁷ *Ibid.* p. 59.

tagli e la stessa lancia in bronzo solido. Il legno ed il cuoio, usato nella parte interna dello scudo era ancora ben conservato.

Tale armatura, completa e forse unica, fa parte della collezione del museo etrusco gregoriano, nella città del Vaticano.”⁶²⁸

La descripción que Mujica Lainez hace de ella al imaginarla recién recuperada de Polymartium, es muy similar a la de Cenci.

“Me condujo detrás de su lecho y me mostró, ocultas por las cortinas, las armas que un aldeano había descubierto por azar, cuando empujaba su arado en la zona de la Gruta de las Pinturas. Eran unos metales verdosos que, limpiados, fulgían como si hubieran sido espolvoreados con oro fino. Un yelmo, un escudo, una espada de hierro, dos espinilleras, una lanza de bronce y cuatro cuchillos habían sido dispuestos sobre una especie de portentoso muñeco que vigilaba en la sombra, como un guerrero venido desde el más allá del tiempo y sus tinieblas para cuidarme.”⁶²⁹

Incluso Mujica Lainez, el alter-ego del duque, la contempla en los museos Vaticanos en el siglo XX, en la misma sala donde Cenci había afirmado que estaba. *“Hace algún tiempo, en el Museo Etrusco Gregoriano, me estremeció una fuerte emoción cuando me enfrenté con las piezas de mi armadura*”⁶³⁰.

La relación que tiene Mujica Lainez con los objetos es muy profunda. En sus novelas los objetos toman vida y se convierten en protagonistas, pues son los únicos que pueden contar la existencia de los hombres al ser imperecederos. En *Bomarzo* esta armadura supone para el duque mucho más que una simple antigüedad y es por lo que cuando la encuentra en el museo dialoga con ella como viejos amigos.

“Las cosas, de las cuales se afirma que carecen de alma, son dueñas de secretos profundos que se imprimen en ellas y les crean un modo de almas,

⁶²⁸ CENCI, *ob. cit.*, pp. 27.

⁶²⁹ *Bomarzo, cit.*, p. 59.

⁶³⁰ *Ibid.* p. 60.

especialísimo. Desbordan de secretos, de mensajes, y, como no pueden comunicarlos sino a los seres escogidos, se vuelven, con el andar de los años, extrañas, irreales, casi pensativas. Hablamos de pátina, de pulimento, del matiz de las centurias, al referirnos a ellas, y no se nos ocurre hablar de alma. La armadura de Bomarzo tiene alma. Y nos reconocimos en el museo papal.”⁶³¹

Su otra armadura, la que le proporcionó su momento de esplendor en la nefasta campaña en Picardía, la diseñada por Julio Romano, y que perdió en su huida precipitada del campo de batalla, también creyó encontrarla siglos después en un museo.

*“Hubiera querido recuperarla, para ubicarla en la galería de los césares, cerca del arnés etrusco, del de mi padre, del de mi abuelo. ¿Cuál habrá sido su destino, luego que abandoné aquellas piezas fastuosas en una covacha de Hesdin? ¿Habrán relampagueado en otras refriegas, ceñidas por el bravo que las merecía? Tres años atrás, en la Real Armería de Madrid, me detuve súbitamente, azarado, porque creí descubrirlas dentro de una vitrina del salón principal. El casco, por lo menos, el casco digno de Marte, con su áurea ronda de Baco, Sileno y Ariadna, es el mismo. Sin embargo no estoy seguro de que ésas sean mis armas, ¡las usé tan poco y hace tanto tiempo!”*⁶³²

Los espacios, al igual que los objetos etruscos, adquieren protagonismo en algunos pasajes. Es el caso de la gruta etrusca donde violan a los mellizos Martelli. Como en una representación onírica y fantasmagórica no solo ultrajan el cuerpo inocente de los niños, sino que además profanan la tumba como si de un rito satánico se tratase.

“Combiné la profanación, aleccionado por Silvio. (...) invité a los mellizos a que visitaran con nosotros las tumbas etruscas del lado de Piamiano. (...) Encendimos una antorcha para iluminar la oscuridad fría del sepulcro. Sentíamos, pegados contra nosotros, temblar a los mellizos, de miedo, de inquietud, de espera. Alrededor, las fragmentarias pinturas de los héroes

⁶³¹ Ibid.

⁶³² Ibid. p. 672.

*desnudos nos contemplaban con sus ojos carcomidos que la humedad leprosa tornaba más irreales.*⁶³³

La carnalidad de la escena ambientada en este escenario no es explícita pero se sugiere a través de las pinturas de la necrópolis, del frío y de la humedad. Los etruscos, sus espíritus, parecen flotar en el ambiente, cargando el espectáculo de lujuria.

No es el único momento en el que las referencias etruscas con testigos de la violencia carnal. También aparecen de una forma muy plástica en el palacio de los Médicis, cuando el adolescente Vicino despierta a la sexualidad con Nencia. Aunque no puede ser considerada una violación, la escena está cargada de la opresión de un abuso, a la vez temido y deseado. Es también un sacrilegio, pues se realiza en la capilla bajo las pinturas de Filippo Lippi, aunque en aquel momento era la víctima y no el agresor.

*“Pero en el palacio florentino, la cabalgata de los Reyes Magos, testigo de mi angustia novel frente a Nencia, había puesto al episodio un marco refinado de áurea cortesanía, mientras que en el ámbito de los duques Orsini los frescos primitivos de Etruria intensificaban con su rudeza ritual y brutal el frenesí de la violación; y lo que destaca cuán rápido fue mi progreso en esas lides, es que mientras que entre los dioses mundanos de Florencia yo había sido el poseído, fui el poseedor entre los dioses impetuosos de Bomarzo.”*⁶³⁴

La escenificación de la violación de los mellizos se deja mucho a la imaginación del lector. Aun así, el espacio que se mueve al ritmo de la agresión es lo suficientemente plástico como para que el narrador tenga que advertir que *no es una novela pornográfica*.

“Huían por los muros de la necrópolis las arañas, las bestezuelas silenciosas. Un sapo se hinchaba en una esquina. (...) Sus pupilas iguales se dilataron por igual en el penumbroso reducto que la Muerte regía. Y diré que sus cuerpos magros, color arena, de caderas enjutas, eran tan iguales que costaba

⁶³³ Ibid. p. 261.

⁶³⁴ Ibid. p. 261.

*reconocerlos a la escasa luz. Al aflojar el enlazamiento, ambos escaparon, como dos animalitos, y Silvio y yo quedamos tendidos sobre la tierra. Apagóse la antorcha, y las arañas, una a una, regresaron a la paz de los rincones, a tejer de nuevo, encima de los rostros inmutables de los etruscos, sus velos de bruma.*⁶³⁵

Narra la escena aludiendo a “*las memorias sinceras de un señor cautivo del Diablo*”, y aunque esta expresión tiene sentido muchas páginas más adelante, la sensación de aquellarre está cada vez más presente en la relación con estos orígenes bárbaros y ancestrales ligados a la tierra.

Dentro de este ritual demoniaco se enmarca también la ceremonia que Silvio de Narni realiza para evitar el castigo que supondría la vuelta de Giancorrado Orsini. El conjuro al demonio provocará que los fantasmas de los etruscos salgan de sus tumbas para impregnar por fin las paredes del palacio,

*“Su tono crecía en la vaguedad del amanecer y temí que alertara al palacio dormido. Cesaron los rumores. La noche, como un monstruo inmenso, escuchaba. **Los fantasmas etruscos se habrían incorporado entre las rocas.** Ya se distinguía, en la terraza, la osamenta de los andamios.*⁶³⁶

Existe otro objeto, también de coleccionista, que Pier Francesco Orsini posee y que está relacionado con esos orígenes ancestrales. Es otro monstruo que representa el siempre frágil equilibrio entre la belleza y la fealdad. Se trata del Minotauro que el duque de Mugnano le regala y que preside algunos de los momentos claves de la novela.

“El duque de Mugnano acudió también y me presentó un fragmento de mármol hermosísimo, de tamaño mayor que el de un cuerpo humano natural, un torso de Minotauro que posiblemente integró un grupo perdido, con la desaparecida

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ Ibid. p. 268.

*figura de Teseo, y que según él era copia romana de un original griego del siglo IV o V antes de Nuestro Señor.*⁶³⁷

Al igual que había sucedido con las armaduras, lo reconoció en un museo siglos después, *“cualquiera puede verla hoy, en el Museo Pío Clementino del Vaticano, en la Sala de los Animales, después de las Musas”*⁶³⁸. Mujica Lainez lo puede relacionar con el duque gracias a un cita extraída de Domenico Cenci, quien transcribe un artículo de Stefano Camili, titulado “Fortunatissimi scavi”. *“I soggetti sono la figura di Ercole col linone, quella col Minotauro, alcune quadrighe spadizioni militari...”*⁶³⁹

No solo los etruscos se escondían entre los muros de Bomarzo, también romanos y cristianos ayudan a localizar los ambientes que marcan el carácter de la novela y de su personaje. En la obra de Domenico Cenci se habla de los restos romanos que se conservan.

“Un edificio, importante in quanto è documentato, dimostra come Bomarzo dovette presto risorgere; e ancor più dimostra che conservò nell’epoca romana una popolazione numerosa e influente. / L’edificio costituisce attualmente la base della torre campanaria, a fianco della facciata della chiesa parrocchiale; (...) Un bassorilievo di marmo, su cui sono scolpite tres figure umane, fa parte del basamento. Una toga, o comunque un paludamento usato da comandanti o ufficiali pubblici, copre le tre figure (...) Un cornicione ornato completa quell’edificio sepolcrale, su cui poi sorse la torre.

*E’ più che ovvio credere che quel monumento fu eretto in quel luogo per onorare personaggi autorevoli e ricchi di nobiltà.(...) **Varie lapidi, ritrovate, attestano che in Bomarzo esistettero famiglie celebri: i Rutili, i Domizi, i Vibii, i Ruffini, ed altre.***⁶⁴⁰

Vicino Orsini desea pasar su mano por el mismo bajorrelieve para intuir la grandeza del pasado,

⁶³⁷ Ibid. p. 570.

⁶³⁸ Ibid.

⁶³⁹ CENCI, *ob. cit.*, pp. 87.

⁶⁴⁰ Ibid. p. 30.

“En aquel dominio, las presencias etruscas, recogidas por generaciones, se le metían a uno en la sangre. Y las presencias romanas también. Había, en el campanario de la iglesia, un bajorrelieve que subsistía del tiempo en que el edificio había sido una fortaleza imperial. En su mármol se perfilaban tres esculpidas figuras, revestidas con togas, con los paludamentos que usaban en las campañas militares los caudillos. Messer Pandolfo me había explicado la jerarquía de ese ropaje. Y yo descendía del castillo a contemplarlo. Hubiera querido deslizar mi mano, lentamente, sobre el relieve, porque me parecía que palpitaba, como vivo. Los nombres de las familias que se establecieron en la zona, después de la derrota de los etruscos —los Rutili, los Domizi, los Vibii, los Ruffini— escritos en lápidas contemporáneas, vibraban en mi imaginación como el del general Caio Flavio Orso, y yo sentía que, a través de ellos, me vinculaba en el origen de la progenie con los héroes de Etruria y con sus dioses ambiguos.”⁶⁴¹

La historia cristiana de santos y eremitas de la zona, viene también reflejada en la novela de forma sintomática. Domenico Cenci hace una relación de los santos de la zona, y Mujica Lainez los destaca, en el mismo orden que el autor italiano para contar determinados episodios fundamentales. El más significativo es sin lugar a dudas la muerte de Girolamo.

Domenico Cenci⁶⁴²

Ferento, così vicina a Bomarzo, aveva il suo santo vescovo Dionisio nel 225; e verso la stessa epoca dette i natali a sant'Eutizio. // Il quale sant'Eutizio, attivissimo apostolo, svolse la attività sacerdotale in una zona di ampio raggio...

Nella stessa regione, dominata Tuscia, fiorirono contemporaneamente altri santi, tra

Mujica Lainez⁶⁴³

y entonces sucedió lo que ninguno de nosotros dos se explicó nunca. El caballo negro de Girolamo me miraba como si quisiera hablar, como si, a semejanza del Xanthus de Aquiles, poseyera el don de la palabra y pudiera prevenirme contra las posibilidades de mi muerte próxima. Pero no se trataba de mi muerte. La muerte rondaba ese paraje desde

⁶⁴¹ Bomarzo, cit., p. 91.

⁶⁴² CENCI, ob. cit., pp. 34.

⁶⁴³ Bomarzo, cit., p. 236.

cui san Lanno il quale subì il martirio a Bassanello; san Lanno, secondo la tradizione era un milite. Altri santi della stessa epoca sono san Valentino prete e sant'Ilario diacono i quali –in un primo tempo –furono gettati nel Tevere presso Mugnano; cioè, a solo tre chilometri da Bomarzo. /I due santi furono poi decapitati sopra un ponte del Tevere, per ordine del proconsole di Ferento, Demetrio, il quale poi si convertì al cristianesimo. /Altro santo dell'epoca fu san Secondo, il quale fu annegato nel Tevere, presso Attigliano, a circa cinque chilometri da Bomarzo, per ordine di dionisio, duca di Spoleto.

*que los hombres lo frecuentaban. Allí se habían trabado en batallas las huestes bárbaras de Totila y de Narsete, de Alboino y del exarca de Ravena. Allí, **cerca de Mugnano, San Ilario y San Valentino habían sido arrojados al Tíber, por orden del procónsul de Ferento, allí había encontrado su fin San Secondo.** El caballo me miraba y algo lo asustó, tal vez los espectros que flotaban en las aguas inquietas. Lanzó un relincho, levantó las manos y Girolamo vaciló en la montura. Mi hermano cayó luego hacia adelante, y su cabeza golpeó contra una piedra. Rodó hasta el río semidesvanecido y la corriente lo arrastró hasta otra piedra, que lo detuvo.*

Girolamo, su detestado hermano, aquel que junto con Maerbale y su padre, tantos sufrimientos le había infligido convirtiéndolo en mártir, se transformó en el momento de su muerte en el sacrificado, lo mismo que los santos mártires de su tierra. El verdugo se convirtió en ese momento en víctima y la víctima en verdugo.

Esta muerte lo convierte en primogénito. Hereda el título y el poder que conlleva. Pero también determina su forma de actuar, pasando en todos los aspectos de ser la víctima a ser el verdugo. Es la segunda vez que provoca una muerte. La primera había sido la su hermanastro Beppo a quien el esclavo Abul había asesinado para sanar su dolor por la traición que Beppo le infringe al ser amado por Adriana dalla Roza. Deberá esperar para desencadenar la destrucción de Maerbale. Los asesinatos formaban parte del Renacimiento, y *el Renacimiento afirmaba cada vez más la obsesión monótona que exigía que ninguno de sus personajes muriera de muerte natural*⁶⁴⁴.

⁶⁴⁴ Bomarzo, *cit.*, p. 578.

De todos los santos de la zona, san Valentino, san Dionisio, san Hilario, san Segundo, el más importante es sin duda san Anselmo, obispo de Bomarzo en el 540. Las referencias a él parecen pasar desapercibidas en la novela, pero lo mismo que con los vestigios etruscos la vida de este santo, también relatada por Domenico Cenci, sirve para puntualizar algunos de los hechos más trascendentales para el duque. El autor italiano relata brevemente sus milagros, y Mujica Lainez escoge dos de ellos. El primero que hace referencia a la paternidad.

“Una giovane, figlia di un militare di Bomarzo, restó incinta ed ebbe un bambino; quindi calumnió un diacono, come se questi l’avesse indotta a compiere il male.

I genitori della giovane, avrebbero voluto uccidere il diacono; ma si recarono dal beato Anselmo ed essendo domandato loro quando era nato il bambino risposero: “Stamane, alla prima ora del giorno”. Il beato Anselmo comandó allora ad essi di portargli il bambino ed avutolo davanti a sè lo interrogò così. “Dimmi, o bambino, in nome di Gesù Cristo, se questo diacono è veramente reo”. Ed il bambino rispose: “Questo diacono è santo e puro, nè si è mai macchiato di tali delitti.”⁶⁴⁵

Mujica Lainez reconstruye el pasaje para intentar determinar su paternidad sobre Horacio, de la cual nunca estará seguro pues él mismo propicia la infidelidad de su esposa y su hermano Maerbale.

“Recuerdo que hice con él algo muy singular, tres días después del natalicio. (...) Lo llevé conmigo a la iglesia solitaria, delante del sepulcro de San Anselmo. Según narraba mi abuela y antes que ella mi bisabuela y mi tatarabuela y así, desde la oscuridad de los tiempos, una muchacha de Bomarzo acusó a un diácono de ser padre del niño a quien había dado a luz, y el padre de ésta quiso vengar el ultraje y matarlo. Sometieron el caso al obispo Anselmo, y el santo varón, dirigiéndose al recién nacido, le preguntó, en nombre de Jesús, si el diácono era realmente culpable, a lo que el infante

⁶⁴⁵ CENCI, *ob. cit.*, pp. 152.

respondió, ante la maravilla de todos: “Este diácono es puro; no se ha manchado con ningún delito.” En la misma forma, colocándolo sobre las reliquias, interrogué yo al hijo de Julia: “Dime quién es tu padre.”⁶⁴⁶

El mismo duque explica el porqué de la inclusión del milagro,

Como se comprenderá, el pequeño redujo sus impresiones a un airado gimoteo, pues los milagros no se producen porque sí. Lo cuento (tal vez hubiera debido callarlo) para mostrar con un detalle más la mezcla de ingenuidad que intervenía en la elaboración de mi carácter y hasta dónde es posible ser, simultáneamente, un criminal y un candoroso.⁶⁴⁷

Y si un milagro de san Anselmo sirve para centrar el dilema de la paternidad de su hijo Horacio, hecho que acarrea la muerte de Maerbale y la suya propia muchos años después, otro milagro del mismo santo permite introducir la creación del Sacro Bosco.

“Un altro giorno, mentre il beato Anselmo era intento a pregare, una grossa serpe gli si rizzò davanti, dai piedi all’altezza dl petto; ma egli non interruppe la preghiera; ed avendo poi terminato, disse alla serpe: “lo so che fin da quando tu fosti prima creata, hai sempre nuociuto agli uomini, quanto piú hai potuto. Ma ora, se ti è concesso qualche potere su di me, fa pure ciò che ho meritato”. Appena il santo ebbe pronunciate tali parole, la serpe stramazó ai suoi piedi.”⁶⁴⁸

De una forma similar una serpiente también ataca a Vicino Orsini y Mujica Lainez recuerda el pasaje en el que se cuenta el milagro del santo. En este caso es Zenobbi y su hermano quienes le salvan, lo que provoca un primer acercamiento del duque al joven que lo tenía fascinado. De ese primer encuentro surge la idea del Sacro Bosco, lo que para el duque constituye un verdadero milagro, pues encuentra por fin la canalización de sus deseos artísticos.

⁶⁴⁶ Bomarzo, *cit.*, p. 587.

⁶⁴⁷ *Ibid.* p. 587.

⁶⁴⁸ CENCI, *ob. cit.*, pp. 153.

“De súbito me paré, fascinado, horrorizado. Punzantes zarzas me sujetaban a derecha y a izquierda, como si fuese su cautivo, y delante de mí, a modo de una proyección de esas malignas divinidades, una serpiente se erguía, vibrando entre sus dientes la bífida lengua. (...) Una serpiente se había presentado así, en Bomarzo, al obispo Anselmo; era tan alta que, enderezada, le llegaba al pecho. El santo interrumpió su oración y le dijo: “Sé que desde que has sido creada perseguiste a los humanos; si tienes algún poder sobre mí, haz lo que merezco al punto.” De haber dispuesto yo de la entereza suficiente para hablarle de esa manera, mi existencia hubiera terminado entonces.”⁶⁴⁹

Las reliquias de san Anselmo aparecen en varias ocasiones: durante la traición de Beppo, durante su boda, e incluso en las invocaciones que Silvio de Narni hace al demonio. Todas surgen en momentos claves que determinan las acciones y la personalidad del duque.

La tierra etrusca le proporciona el escenario propicio para sentirse arraigado a ella, para desarrollar sus orígenes más arcanos, para vibrar como uno de aquellos guerreros que nunca podrá ser, capaz de grandes hazañas y de grandes pecados. La tierra cristiana, llena de mártires y santos, le permite ser mártir y verdugo, y evolucionar hacia el ideal de hombre civilizado renacentista, capaz de los mayores crímenes y de las más grandes obras de arte, como los Médicis, o los papas en Roma. Eso es Polymartium.

3.4.2. La reinterpretación del personaje histórico

“Cuando visité el “parque de los monstruos” en Bomarzo, quedé fascinado. Sentí que cada uno de esos monstruos representaba simbólicamente un momento de la vida del duque de Orsini que los había mandado esculpir.

⁶⁴⁹ Bomarzo, cit., p. 697.

*Intenté, entonces, la reconstrucción novelada de su vida a través de esos monstruos.*⁶⁵⁰

Estas palabras de Mujica Lainez encierran la clave para leer la novela. Observando el parque, el autor reconstruye la historia del duque. Es fácil encontrar reseñas en este sentido de la crítica. Cerrada Carretero⁶⁵¹ afirma que *Manuel Mujica Lainez, escritor tan sentimental como artista, debió de sentirse tan fuertemente conmovido por la visita al Sacro Bosco que, intuitivamente, creyó adivinar bajo los inquietantes y misteriosos monstruos del parque, una personalidad igualmente misteriosas, atormentada, paradójica y ambigua, llegando a crear después un personaje que, si no tenía mucho que ver con lo que del mismo se conocía hasta entonces –y era muy poco, por no decir nada-, resultaba hecho a la medida de los monstruos de piedra que tanto impresionaron al novelista.*

Otros, como Alejandro Cruz, en un artículo⁶⁵² aparecido en La Nación en 2003 a propósito del aniversario de la muerte de Alberto Ginastera⁶⁵³, comenta que las “*monstruosas esculturas construidas en piedra por Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, fueron el disparador para la novela del escritor argentino, que no se basó en la verdadera biografía del personaje histórico sino que creó su propio y legendario protagonista*”.

La crítica incide en el hecho de que el duque histórico y el literario son muy diferentes. Aunque, como hemos visto, esto solo sucede si lo comparamos con los estudios que salieron a la luz tras la publicación de la novela. Mujica Lainez no deja de lado la parte histórica, pero la falta de datos le permite reconstruir la biografía de un

⁶⁵⁰ ROFFÉ, Reina. 2001. “Entrevista con Mujica Lainez”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 612. pp. 107 -116.

⁶⁵¹ CERRADA CARRETERO, Antonio. 1990. *La narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, pp. 152.

⁶⁵² CRUZ, Alejandro. 2003: “El duque es Mujica Lainez. Conservación con el regisseur Alfredo Arias, a 20 años de la muerte del autor de la ópera de Bomarzo, Alberto Ginastera”. *La Nación, Sección Espectáculos, 13 de junio*. Recuperado el 20 de octubre de 2012, en: <http://www.lanacion.com.ar/503277-el-duque-es-mujica-lainez>

⁶⁵³ El estreno en Buenos Aires de la ópera *Bomarzo*, de Alberto Ginastera con el libreto de Manuel Mujica Lainez, fue suspendido en 1967 por el gobierno porque “*el argumento de la pieza y su puesta en escena revelan hallarse reñidos con elementales principios morales en materia de pudor sexual*”. Hasta 1972 no pudo estrenarse en la capital argentina.

personaje a través del libro de su vida, el “libro de rocas” de Bomarzo. Y lo confiesa en las muchas entrevistas que le han hecho al respecto. “*Mi duque está hecho en un setenta por ciento, sobre la base de la imaginación, porque es una novela*”⁶⁵⁴. Esa base de la imaginación no consiste tanto en forzar a su personaje a vivir determinadas situaciones más o menos verídicas, sino en considerarlo como una reinterpretación onírica de su historia.

El duque, en la pluma de Mujica Lainez se transforma en un retorcido personaje renacentista, tan retorcido como su cuerpo y sus esculturas, tan extravagante como su parque, alejado de los cánones del arte renacentista, aunque obsesionado por mantenerlos.

3.4.2.1. La vida a través del Bosque

“Como dice Baudelaire, el hombre pasa a través de bosques, de florestas, de símbolos, que lo observan con miradas familiares. Al hombre le toca descifrarlos.”

*Manuel Mujica Lainez. Los tigres, los espejos, los laberintos*⁶⁵⁵

Los principales estudios sobre el Sacro Bosco son posteriores a 1962. Como sucede con la figura del duque, solo a partir de los años sesenta y setenta del siglo XX, la crítica se ha interesado por estas gigantescas esculturas. Los estudios para explicarlas se centran en interpretaciones cabalísticas que, aunque presentes de alguna manera en la novela, no justifican en la ficción su creación.

Mujica Lainez reconstruye la vida del duque a partir de las figuras. El parque es la interpretación de su vida y no posee el carácter mágico que la crítica le otorga. Su obra es “*un libro de rocas*”, su vida es una reinterpretación onírica y surrealista. Sin embargo, el hecho de que esa biografía esté narrada en primera persona por un narrador

⁶⁵⁴ VÁZQUEZ, *ob. cit.*, pp.87.

⁶⁵⁵ MUJICA LAINEZ, Manuel. “Los tigres, los espejos y el laberinto”. Conferencia dada en el homenaje a Borges, 29 de agosto de 1979, con motivo de los ochenta años del escritor.

que se dice inmortal, le confiere una serie de rasgos cercanos a la interpretación cabalística.

Aunque el penúltimo capítulo se titula *El Sacro Bosque de los Monstruos*, los acontecimientos que provocan la concepción del parque, y las cuestiones técnicas para su realización se limitan a unas pocas páginas. Como un visionario, Vicino Orsini imagina en unos minutos su creación. Las imágenes de su vida adquieren un significado en la piedra, que no es necesario explicar porque se ha ido madurando a lo largo de toda la novela.

“El bosque sería el Sacro Bosque de Bomarzo, el bosque de las alegorías, de los monstruos. Cada piedra encerraría un símbolo y, juntas, escalonadas en las elevaciones donde las habían arrojado y afirmado milenarios cataclismos, formarían el inmenso monumento arcano de Pier Francesco Orsini. Nadie, ningún pontífice, ningún emperador, tendría un monumento semejante. Mi pobre existencia se redimiría así, y yo la redimiría a ella, mudado en un ejemplo de gloria. Hasta los acontecimientos más pequeños cobrarían la trascendencia de testimonios inmortales, cuando los descifrasen las generaciones por venir. El amor, el arte, la guerra la amistad, las esperanzas y desesperanzas... todo brotaría de esas rocas en las que mis antecesores, por siglos y siglos, no habían visto más que desórdenes de la naturaleza. Rodeado por ellas, no podría morir, no moriría. Habría escrito un libro de piedra y yo sería la materia de ese libro impar.”⁶⁵⁶

Su obra, es literatura en piedra, alegórica, simbólica, representativa como la de los antiguos etruscos. Brota de las piedras. La tierra, las rocas, constituyen lo imperecedero. Es su forma, una más, de encontrar la inmortalidad, aunque el Vicino del siglo XVI no llega a vislumbrarlo, pues, como Paracelso, pretende la inmortalidad en un cuerpo perfecto.

⁶⁵⁶ Bomarzo, cit., p.703.

Existen dos posibilidades de entender el parque. Una, encontrando un significado simbólico a las esculturas antropomórficas o zoomórficas. La otra, otorgando un significado histórico a esas figuras oníricas. La primera opción es la de la crítica, la segunda, la Mujica Lainez y ya la encontramos al inicio de la novela. Esa visión histórica (en el sentido que el Bosque explica la vida literaria del protagonista) y onírica se aprecia ya al principio de la novela. Entonces, el duque adolescente, absorbido por la lectura del *Orlando*, hace una comparación entre la obra de Ariosto y el Bosque.

*“Desde cierto punto de vista, el Sacro Bosque de Bomarzo ha sido, en piedra, lo que Orlando Furioso fue en peregrinas palabras. Uno y otro inician una época, una revolución en el arte.”*⁶⁵⁷

E introduce la referencia a Dalí y al surrealismo para dirigir la visión de su Bosque hacia una perspectiva surrealista.

*“Años después, cuando conseguí llevar a cabo el Sacro Bosque de los Monstruos cuya semilla maduraba en lo profundo de mi ser y que fue el corolario artístico de muchas y distintas contribuciones, la memoria de los Orlandos me sugirió algunas de sus esculturas extrañas, hombres descomunales, dragones y arpías, de modo que si el surrealismo de mi creación —que provoca actualmente el estupor de maestros de esa escuela tan imaginativos como Salvador Dalí— debe buscarse en fuentes telúricas como la que provee la tradición etrusca local, o en homenajes sentimentales como el que suscita el elefante de Abul, también se lo debe buscar en el hechizo que brota de Boiardo y de Ariosto, caldeado de genial fantasía.”*⁶⁵⁸

En el artículo de Leonardo Benevolo, “*Saggio d’interpretazione storico del Sacro Bosco*”, este hace una identificación similar entre el libro de Ariosto y el de Vicino Orsini.

⁶⁵⁷ Ibid. p. 158.

⁶⁵⁸ Ibid.

“Le meraviglie dell’Ariosto sono immerse nell’incanto dei versi, e protette dalla patina dell’ironia; (...) Ora il nostro committente e i suoi artisti, nel trasportare le sorprese dal palcoscenico, o dalle pagine dei libri, alla concreta realtà di un paesaggio d’alberi e di rocce, hanno appunto rotto questi confine dello stile.”⁶⁵⁹

La referencia a Salvador Dalí y su paso por Bomarzo, también aparece en Mario Praz.

“Poco prima di noi c’era stato Salvador Dalí, a cui l’aveva segnalato un amico del beloborodoff; e Dalí col reclamismo consueto, s’era fatto accompagnare da macchine da presa e avvava addirittura assunto la parte protagonista d’un cortometraggio.”⁶⁶⁰

El gigantismo, la deformación de las esculturas debió sorprender a Mujica Lainez en su primer viaje a Bomarzo en 1958. Mujica Lainez contempla las figuras del bosque y encuentra un significado histórico para cada una de ellas.

No necesita describir el Bosque en el capítulo X, pues el lector ya conoce su significado. Ha intuido que *el elefante con un guerrero vencido, liado poderosamente por la trompa*, es el elefante Annone, y refleja su historia con Abul y Beppo; que la esfinge es Adriana; que la ninfa se corresponde con Pantasilea, que la hembra desnuda es Nencia, todos ellos primeros despertares al amor de una persona atormentada por el deseo de amar.

El lector puede entender también, porqué el Neptuno es, *“con sus barbazas y su cabellera derramadas sobre los hombros y el pecho, la alegoría pujante del mar, del infinito oceánico, de la eternidad, de la inmortalidad, del gran sueño que nació cuando abrí los ojos a la vida. Un monstruo horrible, sobre cuya testuz se irguió una esfera decorada con las barras del escudo de Orsini,”* la representación de sí mismo con

⁶⁵⁹BENEVOLO, Leonardo. 1955. “Saggio d’interpretazione storico del Sacro Bosco”. *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, nº 7,8,9, pp. 61-73.

⁶⁶⁰PRAZ, *ob. cit.*, pp. 48-51.

Bomarzo sobre su espalda. Bomarzo y la tierra etrusca que lo sustenta es, ya ha demostrado a lo largo de toda la novela, lo que le da la fuerza. Por eso, también, “*la ninfa de regazo generoso, que carecía de pies porque estos desaparecían en la negrura de la tierra*” debe representar a su abuela Diana, tan arraigada a Bomarzo como él mismo.

Y también comprende por qué los dos personajes alados son sus hermanos, y su lucha con Maerbale están representada por *la lucha de dos titanes idénticos, uno de los cuales descuartiza al otro*. Y la calavera y las tibias grabadas en una parte del Bosque son el símbolo del esqueleto que le atemorizó cuando era pequeño.

Su participación en la guerra adquiere el sentido que Mujica Lainez le ha dado a su duque literario, muy diferente del histórico, con el combate entre el *dragón que era Carlos Quinto y los dogos mis campañas de Metz y de Picardía*. Y desde luego su ambigüedad sexual está justificada en *el bifronte de Jano, que mostraba un rostro femenino y uno masculino*, como también tienen que aparecer sus desencantos con la poesía a través de la representación de la *tortuga*.

Como sucede con la parte más histórica del personaje, Mujica Lainez reconoce el significado que la crítica da a las esculturas y lo rebate, puesto que la palabra del duque basta para autentificar su validez. Desmiente, por ejemplo las interpretaciones de la crítica sobre la tortuga.

*“Eruditos de hoy han declarado que esa escultura se inspira en un relato de Pausanias acerca de una estatua de Fidias, de una Afrodita que apoya su pie sobre una tortuga, y en un fresco de Vasari, de la Sala de los Elementos del Palacio Viejo de Florencia, en el que la Fortuna lleva una tortuga bajo el brazo, pero no hay tal. Tan lejos me hallaba de eso como de las quimeras hindúes.”*⁶⁶¹

⁶⁶¹ Bomarzo, cit., p. 722.

La expresión “las quimeras hindúes” adquiere sentido en el artículo de Furio Fasolo, “Analisi stilistica del Sacro Bosco”, que también la utiliza y afirma “*si tratta della traduzione (nel tema generale della villa) di un ninno orientale?*”⁶⁶²

De la misma forma con referencia a la interpretación figurativa de los titanes, que *algunos han querido reconocer en el grupo feroz el episodio de Hércules y Caco, o han traído a colación a Polifemo despedazando a los compañeros de Ulises*”⁶⁶³ se asemeja bastante a lo sugerido por Furio Fasolo en el mismo artículo. “*Così nell’ “altier gigante”, più che un Ercole e Lica, o un Ercole e Caco, è da vedere, a mio avviso, un generico quadro di lotta.*”⁶⁶⁴

Las inscripciones que aparecen en el Parque de los Monstruos, están comentadas en los artículos de Furio Fasolo y Giuseppe Zander y ahora el duque literario las transforma en una exaltación de su vanidad.

*“Mi orgullo restallaba en esos textos que añadía a medida que progresaban las obras. Creía, sinceramente, que estaba realizando algo muy grande, y disfrazaba apenas mi vanidad bajo el irónico velo.”*⁶⁶⁵

¿Pero se aleja tanto la concepción del Bosque de lo que hasta ese momento, 1962, se había publicado? En realidad, no tanto.

3.4.2.2. Buscando a Miguel Ángel

La configuración del Bosque no parece seguir los cánones estéticos del Renacimiento y se diferencia de otros jardines de la época. La principal comparación se hace con la Villa d’Este, cuyo mecenas Hipólito d’Este visita a Vicino Orsini durante las primeras fases de la construcción sin entender (*con ser sutil, la singularidad de lo que yo planeaba*) lo que estaba observando.

⁶⁶² FASOLO, Furio. 1955. “Analisis stilistica del Sacro Bosco”. *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*. n.º 7,8,9, pp. 33-62.

⁶⁶³ Bomarzo, *cit.*, p. 723.

⁶⁶⁴ FASOLO, *ob. cit.*, pp. 33-62.

⁶⁶⁵ Bomarzo, *cit.*, p. 725.

Esa otra villa renacentista, *se dibujaba como una arquitectónica ofrenda destinada a exaltar los trofeos del agua*, (como ya había comentado Mujica Lainez a raíz de su viaje a la Villa en 1958)⁶⁶⁶ *mientras que la mía sería la exaltación de la piedra, de suerte que no conseguimos comprendernos*⁶⁶⁷. Dos concepciones diferentes que Vicino Orsini se esfuerza en contraponer, indicando que el suyo es un jardín diferente, alejado de los cánones tradicionales. Y esa es también la sensación del visitante actual que, como los contemporáneos del duque, van a visitar el lugar.

Sin embargo Leonardo Benevolo en su artículo “*Saggio d’interpretazione storica del Sacro Bosco*” afirma lo contrario.

*“Bisogna anche notare che le deformazioni, architettoniche o scultoree, non investono di regola uniformemente tutta la composizione, come accadrebbe in una caricatura: ma sono immerse in un contesto perfettamente canonico ed impeccabile.”*⁶⁶⁸

Mujica Lainez sigue este artículo para idear la construcción de su Bosco.

En primer lugar hay que destacar la presencia de Jacopo del Duca como creador de la obra. Aunque las hipótesis de Pirro Ligorio o Vignola como artífices del Sacro Bosco bajo la atenta mirada del duque han sido más tenidas en cuenta en los años sesenta y setenta, en 1955, Mario Prazz⁶⁶⁹ sugiere que *accenna all’ambiente michelangiotesco, e affaccia l’ipotesi di un’attribuzione a Jacopo da Duca*. Tanto los artículos de Zander, de Benevolo y de Fasolo confirman esta tesis y sugieren a Jacopo da Duca como la probabilidad más acertada. Mujica Lainez la tiene en cuenta, e incluso haciendo referencia a Vignola en su novela, y se desvincula de él despejando las dudas de una posible atribución a este del templo

⁶⁶⁶MUJICA LAINEZ, *Placeres...*, *ob. cit.*, pp. 344. “Y la villa de Este, rumorosa de fontanas, emplumada de surtidores, colmada de figuras esculpidas que abren las bocas y las fauces para arrojar los chorros de agua alegre, entre la multiplicación heráldica de las águilas y las lises sobre las cuales va y viene el pincel de la sombra”.

⁶⁶⁷ *Bomarzo, cit.*, pp. 716.

⁶⁶⁸ BENEVOLO, *ob. cit.*, pp. 61-73.

⁶⁶⁹ PRAZZ, *ob. cit.*, pp. 48-51

“Sería pequeño, como una reducción de las grandes construcciones del Vignola —y al Vignola fue atribuido después, tan de cerca siguió su modelo— y Jacopo debía esmerarse en su dibujo.”⁶⁷⁰

Mujica Lainez reserva para la construcción más clásica de su obra, el templete dedicado a Julia Farnese, a Jacopo del Duca como el arquitecto que lo ideó. Sin embargo, son los artesanos de Bomarzo, bajo el asesoramiento de Zanobbi, los encargados de realizar las esculturas, lo que más le importa. Si el incluir a los artesanos es una mención explícita a la participación directa del duque en el proyecto, el personaje de Zanobbi sí se puede rastrear como *“un giovane pittore, tuttora ignoto”⁶⁷¹*, en el artículo de Giuseppe Zander.

Como en otras ocasiones, de una sencilla referencia Mujica Lainez extrae un perfil cuyo rendimiento novelístico hace del protagonista un personaje aún más complejo. Zanobbi se convierte en el joven hermoso que Vicino Orsini busca con una pasión malsana, nunca satisfecha, al que permite todo, al que ama hasta el dolor y al que da muerte sin remordimiento alguno, proporcionándole la agonía que él siempre temió, pues lo encierra en vida en la habitación secreta del esqueleto.

Mujica Lainez sigue las anotaciones del artículo de Leonardo Benevolo, para imaginar la concepción del parque, y pone de manifiesto la influencia de Miguel Ángel.

Para Vicino Orsini la influencia de Miguel Ángel Buonarrotti (así lo transcribe el autor) se evidencia desde su nacimiento. El azar, de la mano de Mujica Lainez, hace que nazca el mismo día que el gran pintor y escultor, aunque se considera pura coincidencia en la novela. Además destaca del pintor su ascendencia etrusca, que lo une de alguna manera con Pier Francesco Orsini.

⁶⁷⁰ Bomarzo, cit., p. 708.

⁶⁷¹ ZANDER, ob. cit., pp.21.

*“Treinta y siete años antes, el mismo 6 de marzo pero de 1475, a las mismas dos de la mañana, había visto la inquieta luz del mundo en una aldea etrusca Miguel Ángel Buonarroti.”*⁶⁷²

El pintor florentino no aparece como personaje en la novela, pero hay muchas referencias suyas. Para pintar su *Gigantomaquia*, Vicino tiene la soberbia de pedírsele al mismo Miguel Ángel, y este con toda humildad le contesta en una carta que su edad no le permite emprender dicha empresa, pero le envía a Jacopo del Duca.

La influencia de Miguel Ángel en la novela, aparece mucho antes de que se idee el Sacro Bosco. La narración que hace Gian Corrado Orsini de cómo se colocó el *David* en la Plaza de la Señoría es el único momento de acercamiento con su padre. El relato transmite la misma emoción que se encuentra en la biografía de Giorgio Vasari.

Mujica Lainez⁶⁷³

“Gian Corrado Orsini había asistido, años antes de mi nacimiento, siendo gonfaloniero Piero Soderini, a esa complicada operación. Durante cuatro días, el gigante de mármol recorrió el camino que separaba el taller del maestro de la Plaza de la Señoría. Cuarenta hombres tiraban de él, por las callejas, y la escena se vincula, plásticamente, con otras, muy antiguas, como la del corcel troyano. Hacían rodar la erguida escultura sobre vigas engrasadas y empleando un sistema de poleas y contrapesos que suspendía al coloso, como una admirable máquina bélica, de una armazón de maderos, y la protegía de los choques. Avanzaba despacio, gravemente,

Giorgio Vasari⁶⁷⁴

“Era questa statua, quando finita fu, ridotta in tal termine, che varie furono le dispute che si fecero per condurla in Piazza de’Signori. Perchè Giuliano da San Gallo et Antonio suo fratello fecero un castello di legname fortissimo e quella figura coi canapi sospesero a quello, acciò che, scotendose, non si trosncasse, anzi venisse crollandosi sempre, e con le travi per terra piane, con argani la tirorono e la misero in opra, et egli, quando ella fu murata e finita, la discoperse, e veramente che questa opera ha tolto il grido e tutte le statue moderne et antiche, o greche o leatine che elle si fossero.”

⁶⁷² Bomarzo, cit., p. 21

⁶⁷³ Bomarzo, cit., pp. 72.

⁶⁷⁴ VASARI, ob. cit., “Vita di Michelangelo Bonarroti”, pp. 920.

entre la multitud florentina que postergaba su cotidiano ajeteo para discutir la calidad del recién llegado.”

No es sólo un relato exigido solo por las circunstancias personales del niño, agobiado por el desprecio de su padre. *El David* de Miguel Ángel encierra los primeros sueños surrealistas en los que se sustenta la imagen posterior de su Bosque.

“Mi primera noche florentina tuve un raro sueño. Soñé que iba por el jardín de Bomarzo, con mi abuela y el cardenal Passerini. En el jardín asomaba el David de Miguel Ángel, más empinado que los cipreses. Yo me desprendía de las manos de la señora y del cardenal y llegaba hasta el pie de la estatua, que se elevaba y se elevaba, hasta que su cabeza se hundía en las nubes, como cuentan que sucedió con la Torre de Babel. Me hallaba, entre las piernas abiertas del coloso, como debajo de la bóveda de un arco de triunfo, y aguardaba, sin saber qué, algo que debía producirse. Entonces, ordenados como los danzarines de un ballet, Hipólito de Médicis, Adriana dalla Roza y el negro cazador surgieron entre las piernas de mármol. Hipólito se colocó en el centro del arco y los otros dos se adelantaron hacia mí, al son de unas violas escondidas, por la derecha y por la izquierda, y me besaron en los labios alternativamente, mientras su alteza serenísima nos contemplaba, grave, aferrados los guantes tachonados de piedras preciosas a la cadena de oro que pendía de su cuello. Y en esa cadena fulguraba la medalla de Benvenuto Cellini, fulguraba tanto que terminó cegándome y dejándome solo y trémulo en la oscuridad que encendían allá y aquí, como las estrellas de un firmamento, las piedras de los guantes y las figuras de la medalla, la osa y la flor.”⁶⁷⁵

Las personas salen de la escultura de *El David*, como lo harán después en su Bosque. La fuerza de la escultura le acerca a su padre y le reconforta en su estancia en Florencia. Después, desaparece para recuperarlo, muchos años más tarde, cuando decide iniciar su obra.

⁶⁷⁵ Bomarzo, cit., p. 129.

Es necesario que sea un discípulo de Miguel Ángel quien inicie las obras del Sacro Bosco para que siga en la línea de la perfección de su maestro. La perfección tan buscada por el duque. Y es necesario que se desligue de esa obra, para que lo mismo que sucede en las últimas obras de Miguel Ángel, se descubra lo maravilloso en la deformidad. La vida del duque es una lucha constante entre la deformidad, tanto física como moral, y la perfección. Baste recordar cómo buscaba en el espejo la perfección de su rostro y de sus manos, mientras escondía la imperfección de su joroba.

Al igual que en la reinterpretación histórica del personaje, la búsqueda de la perfección en el arte es una quimera. *Le regole del Rinascimento appartengono al mondo ideale*⁶⁷⁶. Se ciñe a lo clásico en el Templo dedicado a su esposa, que deja a la mano experta de Jacopo del Duca, despreocupándose de él, pues espera impaciente la materialización de su verdadera obra. La fuerza que quiere transmitir en sus esculturas es el reflejo de las palabras que Benevolo emplea para explicar la obra de Miguel Ángel:

*“La prima parte dell’opera di Michelangelo appare difatti dominata dall’ideale della bellezza umana corporea, perseguita con esclusivo entusiasmo, come “idolo e monarca”; ma proprio nelle opere in cui questo ideale ha il massimo risalto, insorge, come contropartita, la sfiducia nel’assolutezza di quell’ideale; così la forma plastica si disfà, progressivamente, entro contraddittorie ricerche chiaroscurali, finchè giunge quasi a negarsi, affiorando appena dall’informe.”*⁶⁷⁷

Estas palabras definen la crisis inminente del Clasicismo y el paso hacia el Manierismo y el Barroco. Definen la inclusión de lo dramático, lo irónico, lo fantástico o lo grotesco en la creación del Bosque de Bomarzo. Explican al personaje, la concepción de su jardín, tan diferente del de otras villas, tan alejado del de la Villa d’Este del Cardenal Hipólito d’Este que no entiende la obra de Vicino pues sigue las

⁶⁷⁶ BENEVOLO, *ob. cit.*, pp. 61-73.

⁶⁷⁷ *Ibid.* p. 61-73.

líneas estéticas del Renacimiento, mientras que Vicino Orsini, al igual que Miguel Ángel, había evolucionado, si saberlo, en su concepción artística. Reproduce la belleza escondida en su interior y da sentido a su existencia, pues su concepción del parque la soñó ya en los primeros capítulos de la novela.

“Vi sono poche opere del Rinascimento o del Barocco italiano che si possano confrontare al vigore istintivo di certe figure di Bomarzo, per esempio al gruppo del gigante lottatore o alla testa della tartaruga; qui la vernice dello stile sembra veramente infranta, e si vede a nudo il mondo di fieri sentimenti che si agita al disotto.”⁶⁷⁸

Y ese mundo de “*fieri sentimenti che si agita al disotto*” es precisamente lo que Mujica Lainez ha sabido plasmar en su novela.

3.4.2.3. La perfección, la belleza

La personalidad del protagonista hay que buscarla en los entresijos de la historia. Vicino Orsini es mucho más que un personaje histórico, o pseudohistórico. Es un personaje renacentista, manierista, surrealista. Pertenece al siglo XVI y es a la vez contemporáneo al autor. Por eso, hay que hacer hincapié en aquellos elementos que modelan su verdadero ser, y que se concentran en la oposición de lo perfecto y lo imperfecto. Si lo perfecto es el arte del Renacimiento, lo imperfecto, lo grotesco es él mismo. La búsqueda del primero y la huida del segundo está en la génesis de la novela.

Lo mismo que Miguel Ángel era la perfección, representado en la novela por el David, la búsqueda de la perfección en Vicino, en los resquicios que le permite su deformidad, es la clave para entender al personaje y su obra. Es en el arte donde se esconden los límites de esa belleza.

⁶⁷⁸ Ibid. p. 61-73.

Vicino Orsini, el personaje literario, presenta un físico del que no *queda un solo rastro (de tan palmaria y patéticas irregularidades)*⁶⁷⁹ en las descripciones que hay del Vicino histórico. Todo el entramado novelesco de la historia está basado en su joroba y en su cojera. Como el mismo duque afirma, siempre busca en los espejos el rastro de su belleza. Y Mujica Lainez materializa en un retrato de Lorenzo Lotto que contempló en Venecia la necesidad de corporeizar a su protagonista.

*“En la sala séptima de la Academia de Venecia lo retuvo la audacia cromática y la potencia sugestiva de una de las obras maestras de Lorenzo Lotto, el “Ritratto di gentiluomo nel suo studio”; y decidió que ese joven melancólico tenía las facciones y el porte de su Vicino Orsini, tenía su desventura y su desconsuelo, su aire hidalgo y su timidez.”*⁶⁸⁰

De la admiración de ese retrato, surge un rostro y unas manos perfectas, como carta de presentación al mundo y al lector que poco a poco irá perfilando su imagen imperfecta.

*“... mi cara pálida y fina, de agudo modelado en las aristas; de los pómulos, mis grandes ojos oscuros y su expresión melancólica, mis delgadas, trémulas, sensibles manos de admirable dibujo.”*⁶⁸¹

Rasgos que muestran la parte hermosa de su cuerpo, aunque previamente, como si de un mal trago se tratase, revela, para poder liberarse de él, su lado oscuro, el que intenta ocultar: sus imperfecciones.

“Lo revelaré en seguida, de un golpe, sin perífrasis, aunque me cueste, me duela hacerlo. Allí va: cuando nací, el Esculapio hogareño que tuvo a su cargo la tarea de facilitar mi ingreso en el mundo destacó una anomalía en mi espalda, provocada por la corvadura y desviación de mi columna vertebral hacia el lado izquierdo. Luego, al crecer y definirse mi cuerpo, se tuvo la

⁶⁷⁹ Bomarzo, *ob. cit.*, p. 38.

⁶⁸⁰ MARANI, *ob. cit.*, pp. 228- 251.

⁶⁸¹ Bomarzo, *ob. cit.*, p. 38.

*certidumbre de que aquello era una giba, corcova, joroba, llámesela como se la quiera llamar —ya lo he dicho, ya lo he dicho—, deformación a la cual se sumó otra, en la pierna derecha, que me obligó a arrastrarla levemente y que el Esculapio en cuestión no pudo advertir en el primer instante.*⁶⁸²

La imagen proyectada alterna entre lo deforme, del que no puede escapar, y la imagen pictórica, con *su desventura y su desconsuelo, su aire hidalgo y su timidez*. El retrato de Lorenzo Lotto, es descrito brevemente al principio de la novela, dejando para la imaginación el resto. Cuando por fin está acabada la obra del pintor Vicino se reconoce en él como en un espejo, dejando patente su aire renacentista,

*“Y me reconocí plenamente en la conmovedora figura, en su máscara de encendido alabastro. Así era yo, de triste, de extraño, de indeciso, de soñador, de turbio y de añorante. Un príncipe intelectual, un hombre de esa época, poco menos que arquetípico, situado entre la Edad Media mística y el hoy ahído de materia; simultáneamente preocupado por las cosas de la tierra lasciva y por las de un más allá problemático; blando y fuerte, ambicioso y vacilante, dueño de la elegancia que no se aprende y de aquella que enseñan los textos; deshojador de rosas mustias, amigo del lagarto lujurioso y de la salamandra inmortal.”*⁶⁸³

Como sucede con el Bosco, tanto se nombra la obra, sólo queda lo simbólico. No es necesaria la descripción de cómo se pintó. Del retrato lo importante es el interior, es el reflejo del alma. Sin embargo, Mujica Lainez, admirador del arte, si se recrea en la creación de Lorenzo Lotto, pero no en el retrato *del gentil joven en el estudio*, sino en el retablo de la iglesia de San Domingo en Recanati, pintado veinticinco años antes.

“era tanta la oscuridad que ordené a Silvio, mi único acompañante, que encendiera una antorcha. Brotó la llama y fue como si Lorenzo Lotto volviera a pintar porque a medida que Silvio se movía delante del altar de la Virgen,

⁶⁸² Ibid. p. 37.

⁶⁸³ Ibid. p. 450.

*surgían nuevas zonas de forma y color, y el políptico se componía y descomponía con ritmos plásticos.*⁶⁸⁴

La mirada de Pier Francesco se mueve sobre la pintura, el panel central con la Virgen, San Urbano y San Gregorio, la Pietà, Santo Tomás de Aquino, San Flaviano, San Pedro, Santa Catalina de Alejandría, San Vicente Ferrer, Santa Catalina de Siena y por fin San Segismundo, su padre.

La representación de su padre en la imagen de San Segismundo es clave. Conocíamos los lectores a Gian Corrado Orsini por su violencia (recordemos que incluso en algunas fuentes históricas era considerado como un hombre violento), por su desprecio hacia el segundo de sus hijos, por su valor en la batalla, por ser un condotiero más medieval que renacentista, lo conocíamos tal y como puede aparecer en una crónica de la época. Sin embargo, no conocíamos su rostro. Nuestro protagonista lo había perdido tras su muerte, pero el lector nunca había tenido constancia de él. La búsqueda de esas facciones es sin duda la forma en la que Vicino Orsini pretende identificarse con la parte aristocrática y guerrera de la familia que tanto admira. La imagen que la tabla de Lorenzo Lotto proporciona de su padre es en cierta medida similar a la Vicino, en la descripción. (*Ilustración 12*)

*“La cabeza, enmarcada por la cabellera y la barba rubia, poseía una misteriosa belleza, realzada por la finura de las cejas y por el diseño de los ojos tristes, y el modelo sugería una impresión de desapego elegante, casi de refinado desdén.”*⁶⁸⁵

La finura de sus rasgos, sus ojos tristes, su *aristocracia* y *displuencia*, su actitud de “*dandy*” tan alejada de la imagen de condotiero presentada anteriormente, lo acerca a la que, al principio de la novela, había dado Vicino de sí mismo: la cara pálida y fina, los ojos grandes, la expresión melancólica. Pero el retrato encierra, además, un enigma, un símbolo que Vicino Orsini no está muy seguro de poder desentrañar.

⁶⁸⁴ Ibid. p. 360.

⁶⁸⁵ Ibid. p. 361.



Ilustración 12. Lorenzo Lotto. *Santos Santa Catalina y San Segismundo*. Pinacoteca Comunale de Recanati. Italia



Ilustración 13. Lorenzo Lotto. *Retrato de un hombre joven*. Venecia. Galeria de la Academia. 1528- 1530

Es, tal vez, por el misterio que encierran las obras de Lorenzo Lotto por lo que Mujica Lainez elige precisamente a este pintor alejado de las tendencias manieristas de la época.

“En momentos en que la opulenta ola gozosa de la pintura veneciana progresaba teatralmente hacia la espuma suprema del Veronés, y se aprestaba a estallar al pie de terrazas de mármol en las que se sucedían los frívolos festines, Lorenzo Lotto seguía siendo, desde aspectos que se relacionan con su introversión sombría, índice de fuegos subterráneos, un solitario del arte, volcado con su congoja perpleja hacia las nieblas interiores de sus modelos.”⁶⁸⁶

La pintura de Loreno Lotto se sitúa al margen de las tendencias de pictóricas de la época y, por lo tanto, es el apropiado para enmarcar la figura del Orsini, tan al límite de la realidad que se dibujaba. La descripción que hace de Magister Laurentius muestra como también el artista esconde un halo de misterio que conectaba muy bien con la personalidad del protagonista,

“Era un hombre taciturno, de poco hablar, sin rasgos físicos notables fuera de sus grandes ojos negros, y poseía una seducción difícil de definir, ni del lado del Ángel ni del lado del Diablo, que emanaba quizás de su concentrada timidez enfermiza, de su susceptibilidad que hería cualquier roce, y de ese silencio al que se adivinaba tenso de emoción.”⁶⁸⁷

Ni del lado del Ángel ni del Diablo, en el filo del bien y del mal, en el claroscuro de la vida estaba la respuesta al misterio que encierra el retrato de su padre, y el suyo. Porque en las incógnitas está la explicación del carácter del personaje.

“frente a la imagen que de un ser nos formamos (o de nosotros mismos), se elaboran otras imágenes, múltiples, provocadas por el reflejo de cada uno sobre los demás, y que cada persona —como ese pintor Lorenzo Lotto, por

⁶⁸⁶ Ibid. p. 446.

⁶⁸⁷ Ibid. p. 446.

ejemplo— al interpretarnos y juzgarnos nos recrea, pues nos incorpora algo de su propia individualidad.”⁶⁸⁸

Es en las reflexiones filosóficas que hace ante el retrato de su padre donde intuye, aunque no lo cerciora, que el espejo en el que nos ven los demás radica nuestro propio ser. “*¿Andaremos por el mundo entre espejos enfrentados y deformantes, siendo nosotros mismos esos espejos?*”

A pesar de no comprenderlo en ese momento, descubre a través de la mirada de Lorenzo Lotto que sí existe algo que lo une a su padre, y que no radica tanto en los pocos rasgos físicos, sino en *el amor a lo bello, a lo gigantesco y equilibrado*, como sucedió en el relato de *El David*.

El misterio que guarda la pintura de su padre se le escapa. “*Era un espléndido señor (...) y acaso en el seno de su familia no se lo valoró totalmente, no se penetró hasta el fondo de la singularidad de su carácter*”⁶⁸⁹. Y aunque lo intuye queda en el aire una sombra, que les acerca, porque “*cada uno de nosotros se ve a sí mismo, en los demás. Somos ecos, espejismos, reverberaciones cambiantes*”⁶⁹⁰.

Vicino Orsini se busca en los demás, en sí mismo, en los espejos, en el fino filo que separa la perfección de lo grotesco. De su retrato⁶⁹¹, el de Pier Francesco Orsini, destaca en primer lugar lo simbólico, la lagartija, las llaves, las plumas, los pétalos de rosa... (que más tarde analizaremos). Pero incide sobre todo en destacar todo lo positivo, todo lo perfecto que hay en él, porque Lorenzo Lotto comprende que debe dejar en la sombra las imperfecciones. (*Ilustración 13*)

“Yo era esos ojos pardos, ese pelo castaño, lacio, partido, recogido detrás de las orejas, esas cejas finísimas, esos pómulos acusados, esos labios rojos,

⁶⁸⁸ Ibid. p. 362.

⁶⁸⁹ Ibid. p. 447.

⁶⁹⁰ Ibid. p. 364.

⁶⁹¹ El retrato de un hombre joven, de Lorenzo Lotto, que Mujica Lainez utiliza para personificar la figura de su duque, fue pintado entre 1528 y 1530. Una fecha muy cercana a la de la novela.

*apretados pero hambrientos, ese agudo mentón, esas inteligentes, delicadas manos desnudas, esa intensidad, esa reserva, ese orgullo, ese poder oculto y latente, esa llama fría, esa equívoca, imprecisable violencia que se presiente en el hielo de la soledad aristocrática, y esa ternura también, desesperada.*⁶⁹²

En la descripción, que se asemeja ahora mucho más a la de su padre, tiene que levantar la voz para afirmar que ese desconocido de la Academia de Venecia es él y no Ludovico Avolante como afirman las guías que Mujica Lainez consulta en su paso por Venecia.

*“Ignoro (y no me importa, aunque podría tejer al respecto una red de sospechas y explorarlo anecdóticamente para distraer al lector) qué relaciones vincularon al señor Ludovico con el conde Alvise di Rovero, que le encargó a Lotto un retrato de dicho Avolante, por el cual pagó doce libras.”*⁶⁹³

Cuando parece haber encontrado su rostro, como localizó en Recanati el de su padre, lo pierde para la posteridad a manos de unos descendientes, que no le comprendieron. La ironía está en la última línea de la descripción. Su venganza hacia esos desconocidos que no entendieron su obra ni su vida. *“No contaban con que alguna vez me sería dado el privilegio sobrenatural de escribir estas páginas”*⁶⁹⁴.

En la obra de Lorenzo Lotto no aparece su deformidad, como tampoco reflejó el pintor veneciano en su padre la violencia de la que era capaz. Sin embargo, la losa que pende en su espalda puede reconocerla también en la pintura.

*“La giba, la carga bestial, dolorosa, no está presente en el lienzo pero pesa sobre él —y he ahí una de las maravillas del arte de Lotto—, pesa sobre él, invisible, sobre su donosura espiritual, sobre su atmósfera metafísica.”*⁶⁹⁵

⁶⁹² Bomarzo, cit., p. 449.

⁶⁹³ Ibid. p. 450.

⁶⁹⁴ Ibid.

⁶⁹⁵ Ibid.

Lo deforme le persigue en los comentarios escondidos de los demás, en las miradas de los otros y sobre todo en los espejos. Su temor a la fealdad hace posible su amor por la belleza, y de ahí que no puedan separarse.

“Mi horror a la fealdad y mi pasión por la belleza, en los humanos, en los objetos, en los juegos de la poesía, que me produjo grandes desengaños y amarguras pero le dio a mi vida un tono exaltado y cierta atormentada grandiosidad, procede de mi horror a mí mismo y del asco resultante que me causaba cualquier aberración teratológica.”⁶⁹⁶

En su continua búsqueda de la belleza, Vicino Orsini proyecta una representación alegórica de la familia. Se lo encarga a Jacopo da Luca y a sus ayudantes los hermanos Sartorius. *“Inventaríamos el Olimpo de Bomarzo”*, atrapados por los pinceles, él y su familia alcanzaría la perfección para la eternidad,

“Debía convocarlos y encerrarlos en mi escenario alegórico, para que no se me escapasen, porque allí adentro, en el Olimpo de Bomarzo, entre laureles, yelmos, tirsos, túnicas y pechos y brazos desnudos, estarían como hechizados para la inmortalidad.”⁶⁹⁷

Asigna un mito clásico a los miembros de su familia. Para él elige el papel de Marte. *“Un Marte opulento, emplumado, barbado, sin corcova, sin vacilaciones, afirmado en el rigor de su escudo y de su lanza”* muy alejado de la realidad que estas memorias reflejan. Si bien cuatro siglos después de su muerte pretende contar su historia con “total sinceridad”, en el siglo XVI, cuando derrotado y humillado vuelve de la guerra, quiere resarcir su orgullo con esa idealización de sí mismo.

Es, además, *ese amor a lo bello, a lo gigantesco*, lo que le une a su padre, y ahí parece haber encontrado el equilibrio y la perfección que pretende. Esta idea se concreta

⁶⁹⁶ Ibid. p. 39.

⁶⁹⁷ Ibid. p. 676.

en la proyección de su teatro olímpico y de la *Gigantomaquia*. Y de nuevo, Mujica Lainez no describe el resultado, sino su proceso de creación.

La planificación de la *Gigantomaquia* sigue las propuestas que Aníbal Caro da al auténtico duque de Bomarzo en una carta donde le aconseja la mejor forma de llevar a cabo la obra. El autor argentino desdeña esta fuente literal, como hace con las alusiones que los amigos del duque real le hacen. Su vida, la que está narrando en estas memorias, no puede ser la que aparece en la pluma de sus amigos históricos. En este caso la referencia es la *lettera 233 al signor Vicino Orsino*, que aparece en *Lettere familiari* de Anibal Caro⁶⁹⁸. Y aunque afirma que “*Las cartas de Caro me persiguen. Se diría que nadie más se ha interesado por mí*”⁶⁹⁹, las tiene en cuenta, entre otras cosas, porque en ellas aparece una relación que justifica la existencia histórica de Zanobbi.

*“Et non ognuno è atto a farla. Taddeo farebbe molto a proposito, se vuole, ò se può.”*⁷⁰⁰

*“Haverà di queste pur troppo da empierè il campo: se'l Pittore harà del buono come io credo, et se io gli l'harò saputo esprimere. Ilche harò di sapere insieme col ricapito de la lettera; perche non se ne stia sospeso et, se ne farà uno schizzo prima, he le metta in opera, vedendolo, m'affido di migliorarlo in qualche cosa.”*⁷⁰¹

La *Gigantomaquia*, resumida en pocas líneas en la novela es apenas un esbozo de lo que tan detalladamente imagina Aníbal Caro. No es necesaria ahora la expresión de la obra, sino lo lucha que representa. “*Esta lucha de los gigantes es mi lucha*”⁷⁰². Es lucha de la juventud, del ansia de lograr la belleza y la inmortalidad. Tiene un significado parecido para Zanobbi, el criado, y para Vicino, el duque. En la pintura, en la idealización de los gigantes, está, en realidad, la otra cara del duque.

⁶⁹⁸ CARO, Annibal. 1879. *Lettere familiari scelte*. Milano: Edoardo Sonzogno.

⁶⁹⁹ Bomarzo, *cit.*, p. 735.

⁷⁰⁰ CARO, *ob. cit.*, Lettera 232.

⁷⁰¹ CARO, *ob. cit.*, Lettera 233.

⁷⁰² Bomarzo, *cit.*, p. 736.

*“por debajo de esa idea espléndida, que iluminaba mi vida con gloriosos resplandor, pugnaba, ramplona, insinuándose, la idea mísera del combate que mi desesperación contrahecha libraba –entonces como siempre –a la desdeñosa hermosura.”*⁷⁰³

Esta obra, cuyo trazo se apartaba mucho de lo perfecto, es la representación de su propio ser, que encuentra solo alivio en el poder que ejerce como señor, no como hombre, sobre el pintor. Es la lucha en la que se enfrentan la perfección anhelada y la monstruosidad escondida. Pero es solo un bosquejo. El Sacro Bosco es la expresión más pura de ese sentimiento y permanecerán esculpidas en las dos caras de Jano.

Otro elemento artístico que está justo en la frontera de la belleza es el Minotauro, del que ya he hablado previamente, que simboliza su deformidad y se convierte, además, en un ídolo pagano.

*“El torso de atleta, sin piernas ni brazos y con el sexo salvado prodigiosamente, se coronaba con una cabezota cuyo horror no procedía tanto de los rasgos bestiales y del casquete crespo que la ceñía, entre las orejas puntiagudas y rotas, como de la bárbara mutilación que había sufrido en plena cara y que le había arrancado buena parte de ella. El contraste entre la fascinadora voluptuosidad de ese cuerpo armónico, elegantemente apoyado en una de las piernas inexistentes y esa testa monstruosa, me espantó en el primer instante, como todo lo anómalo.”*⁷⁰⁴

Proyecta la imagen invertida del duque. Torso perfecto, rostro monstruoso. Frente al rostro armonioso y el cuerpo grotesco de Vicino. En la monstruosidad de la escultura el príncipe reconocerá, desde el primer momento la belleza y, a pesar de haber sospechado una broma del duque de Mugnano, lo incorpora a la galería de los bustos de los emperadores romanos.

Lo mantiene como “símbolo inquietante: la quimera pavorosa, bella y repulsiva, y en torno la ronda, la guardia de los soberanos jóvenes y viejos que

⁷⁰³ Ibid. p. 737.

⁷⁰⁴ Ibid. p. 570.

la miraban doblando las cabezas o alzando las frentes, ya vencidos por la indolencia, ya espoleados por la ambición, ya meditabundos, y que rendían homenaje desde la lepra y el orgullo del mármol, como a un milenarismo dios secreto.”⁷⁰⁵

Es el símbolo de que la belleza se pliega a la imperfección. El símbolo de que él, el duque de Bomarzo, el deforme, el jorobado, reina sobre los perfectos.

Pero también se convierte en un ídolo al que la lujuria, y la sangre son sus ofrendas. Un dios en el que beber su propia imperfección, en el que admirar ese lado oscuro, lascivo y vengativo.

Al principio de estar la estatua en la galería hace la primera ceremonia sacrílega y pagana, como un monje transfigurado por el fervor de la ceremonia. Tras el fracaso de sus relaciones con Julia, a quien gozaba, pero no poseía, con su *hambre sensual intacta, vejado, envilecido*, al pasar por la galería de los bustos de los emperadores, se acerca a la estatua y la besa.

*“Miraban todos ellos hacia el torso del Minotauro. Recuerdo que me aproximé a la estatua, que la llama lamía de vez en vez, dorándola con un tono de miel, cálido y mórbido, y que una fuerza recóndita me impulsó a ceñir con mis brazos el cuerpo hermoso, que se erguía como en un ara sobre su base, en el centro del castillo; que apoyé la mejilla contra su vientre de marcados músculos y que, ascendiendo con los labios por el alto pecho, besé la cara mutilada, destrozada, horrible.”*⁷⁰⁶

La identificación con el monstruo de piedra se consuma con un sueño en el que el Minotauro es el duque de Bomarzo, y en una visión surrealista, sueña que lo coronaba.

⁷⁰⁵ Ibid. p. 571.

⁷⁰⁶ Ibid. p. 574.

“Del rostro despedazado de mármol de la bestia, manaba sangre. La escena tenía un aire de orgía y de rito, de culto hermético y lúbrico. Era una imagen truculenta, propia de un cerebro febril y de una época en que las obras antiguas, recién descubiertas, lograban incomparable importancia, y en que los temas priápicos obsesionaban a los príncipes confundidos por sus crímenes, por la mitología y por una concupiscencia que requería incentivos desvariantes.”⁷⁰⁷

El Minotauro preside las reuniones palaciegas del castillo. Su sombra, infunde temor a sus súbditos, los artesanos, cuando les habla del proyecto del Bosque.

“Con los vasos en las manos, deslumbrados por la majestad de los bustos imperiales y por el espanto del Minotauro —pues los recibí aparatosamente en la galería espléndida, para conferir a la entrevista una ejemplar significación—, se miraban los unos a los otros.”⁷⁰⁸

Bajo su sombra de sangre y lascivia encuentra a Zanobbi con una mujer. Este hecho exige la muerte, y son las gotas de sangre derramadas ante el dios lo que libera al duque de su obsesión por el bello pintor,

“La sangre corrió impetuosa por mis venas y experimenté una extraña delicia olvidada, porque sentí súbitamente como si renaciera, como si recuperasen su agilidad mis viejos miembros ateridos. (...)Respiré a plenos pulmones y es seguro que me eché a reír. Oleadas ardientes me subieron al rostro. El puñal me temblaba en la diestra, le desgarraba el lino finísimo que yo le había regalado, y unas gotas de sangre mancharon su blancura. Apoyé un poco más y gritó. También grité yo, de alegría.”⁷⁰⁹

Pero el monstruo exige también su sangre. La noche en la que Vicino ve al diablo reflejado en el espejo se convierte él mismo en ofrenda de ese dios sediento.

⁷⁰⁷ Ibid.

⁷⁰⁸ Ibid. p. 714.

⁷⁰⁹ Ibid. p. 745.

“Sangrando, gritando, me lancé por las escaleras, en pos de Antonello, al que el pánico puso alas en los pies. Llegamos a la galería de los bustos de los patriarcas de Aquileia, donde me aguardaban las máscaras, precedidas por los músicos y por los bufones del duque de Mugnano, y caí delante del Minotauro, enrojeciendo las losas.”⁷¹⁰

Su sangre consigue que se libere de una etapa de su vida, dispuesto a empezar la última, más sosegada, la de la vejez, tal vez, menos perversa en cuanto a sentimientos, pero más decisiva. Lepanto y la certeza de poder descifrar los manuscritos de Dastyn le hacen perder el miedo a la muerte. La línea que separa lo bello de lo monstruoso es cada vez más fina.

3.4.2.4. La imperfección: el lado oscuro del duque

La imperfección corre pareja a la belleza. Vicino Orsini persigue la belleza renacentista, pero su espíritu cabalga entre lo medieval y lo surrealista. Encuentra a Silvio de Narni tras la muerte de su hermano Girolamo, precisamente en el momento en que la posibilidad del ducado le da el poder del que ha carecido siempre. Aunque su inseguridad así como sus miedos infantiles le llevan a cometer crímenes y a mantenerse en el límite entre lo permitido y lo prohibido. Paradójicamente lo que Vicino Orsini no sabe, pero Mujica Lainez sí, es que en la fealdad, en la imperfección, es donde está la belleza del duque jorobado.

Lo fantástico no es ajeno a la obra de Mujica Lainez. En muchas de sus obras incluye temas relacionados con la magia, con lo sobrenatural y sobre todo con la inmortalidad. En *El viaje de los siete demonios*, *La casa*, *Misteriosa Buenos Aires*, fantasía y realidad se entremezclan. Incluso en sus biografías y novelas históricas está presente este aspecto mágico y sobrenatural con la misma naturalidad que la Historia.

Mujica Lainez no ha sido considerado por la crítica un novelista muy afín al *realismo* mágico, pero la interpretación que hace Enrique Luis Revol, en su obra *La*

⁷¹⁰ Ibid. p. 762.

tradición fantástica en la literatura argentina, de lo fantástico como una forma de evasión de la normalidad para construir un orbe propio⁷¹¹, sí se puede encontrar en *Bomarzo*. La magia, lo sobrenatural, la inmortalidad, forma parte del contexto de la Edad Media y del Renacimiento europeo. La curiosidad por lo desconocido, por abrir nuevas puertas al conocimiento está presente en el espíritu del hombre renacentista, y Mujica Lainez lo introduce de forma natural dentro del contexto histórico con el que trabaja.

La magia merece para Mujica Lainez un capítulo propio, “*Aparición de la Magia*”, pero está presente en toda la novela. La inmortalidad, la alquimia, los horóscopos, el amor, la brujería... interrelacionan entre sí creando un mundo paralelo en el que lo real y lo fantástico se mezclan.

En este universo se pueden encontrar diferentes caminos. Por un lado está la astrología como ciencia que relaciona con todas las demás. Por otro, la magia y la brujería que el duque de Bomarzo mira con ojos interesados, y que acepta para beneficiarse de su inmediatez. La alquimia y la ciencia empírica son la cara y cruz de la misma moneda, pues la primera constituye el antecedente de la segunda.

3.4.2.4.1. La astrología: el horóscopo

La inmortalidad es el hilo conductor de la historia. El lector sospecha muy pronto que el narrador es inmortal. En las primeras líneas el horóscopo de Sandro Benedetto presagia una vida sin fin para el recién nacido, y hasta el último párrafo de la novela el lector no conoce toda la verdad.

“Sandro Benedetto, físico y astrólogo de mi pariente el ilustre Nicolás Orsini, condottiero a quien, después de su muerte, compararon con los héroes de la

⁷¹¹ REVOL, Enrique Luis: 1986. “La tradición fantástica en la literatura argentina”. *Revista de Estudios Hispánicos* 2, pp. 206. Cita extraída de MERINO CLAROS, Emilia. 2001. Entre la literatura fantástica y la novela histórica. El escarabajo (1982) de Manuel Mujica Lainez. Bonn: Romanistischer Verlag, pp. 147.

Ilíada, trazó mi horóscopo el 6 de marzo de 1512, día en que nací a las dos de la mañana, en Roma.”⁷¹²

Esta frase con la que se inicia la novela se puede corroborar en *La cultura del Renacimiento Italiano* de Jacob Burckhardt mostrando, una vez más la exhaustividad histórica de que hace gala toda la obra.

“Niccolò Orsini-Pitigliano pidió al físico y astrólogo Alessandro Benedetto que le indicara la hora astrológica favorable para terminar su contrato de mercenario con Venecia (en 1495).”⁷¹³

Es un horóscopo muy detallado, y está construido expresamente para alguien inmortal. El narrador compara esta carta astral con la de Miguel Ángel. En el caso del escultor *Mercurio y Venus ascendían, triunfales, desnudos, hacía el trono de Júpiter*, abriendo sus brazos a un creador divino. En el de nuestro protagonista le confería la supuesta y absurda proyección de su vida a lo largo de un espacio sin fin.

“el Sol en signo de agua, reforzado con mi buen aspecto ante la Luna, me confería poderes ocultos (...). Es cierto que Marte, regente primitivo, y Venus, ocasional, de la Casa VIII, la de la Muerte, estaban instalados, (...) en la Casa de la Vida y anulados para la muerte y que en buen aspecto con el Sol y la Luna, parecían otorgarme una vida ilimitada (...) y que Venus, bien situada frente a los luminares, indicaba facilidad para las invenciones artísticas sutiles. Pero (...) el maléfico Saturno, (...) me presagiaba desgracias infinitas, sin que Júpiter, a quien inutilizaba la ingrata disposición planetaria, lograra neutralizar aquellas anunciadas desventuras. (...) El misterio resultante de la falta de término de la vida —de mi vida— que se deducía de la abolición de Venus y de Marte frente a la necesidad lógica de la muerte y, consecuentemente, la supuesta y absurda proyección de mi existencia a lo largo de un espacio sin límites.”⁷¹⁴

⁷¹² Bomarzo, *cit.*, p.21.

⁷¹³ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 428.

⁷¹⁴ Bomarzo, *cit.*, p. 21.

La inmortalidad que le proporciona a Vicino Orsini este horóscopo trasciende los límites de la novela. Mujica Lainez, en su afán de defender su personaje frente al duque histórico, que sale a la luz tras los estudios posteriores de la suiza J. Theurillat, reafirma la validez de su horóscopo.

“El horóscopo que yo hice fue imaginado para que fuese inmortal, es decir, fue armado de tal manera que no se veía el término de su vida. Me lo hizo una amiga mía que es horoscopista. Pero yo creo que eso es verdad, mucho más que lo de la señora suiza y por eso ella se ha muerto. (...)Mi duque es el que vive. Cuando he vuelto a Bomarzo, (...) he oído contar al guía la historia de mi duque y no la de ella.”⁷¹⁵

El horóscopo es real, y el lector se siente inclinado a creerlo, cuando, en la última página, autor y narrador se funden en la Boca del Infierno. El narrador ha dado tantos datos históricos de los siglos XVI al XX que es necesario creer que el duque es inmortal.

En el siglo XVI el poder adivinatorio de la astrología es respetado y utilizado incluso por los papas. Pablo III, por ejemplo, utiliza asiduamente los servicios de los astrólogos. Silvio de Narni es reconocido en la novela como un astrólogo de prestigio cuyos servicios son requeridos por nobles como Pier Luigi Farnese. Vicino Orsini alude a sus predicciones en varias ocasiones. No acertó en la predicción de la muerte de Pier Luigi Farnese, pero sí lo hizo en la de Horacio, pudo ver la muerte del gran maestro de la Orden de Malta y no pudo ver su propia muerte.

A pesar de que Pier Francesco Orsini comprueba que la probabilidad de acierto en las predicciones de su criado son del cincuenta por ciento, en ningún momento duda que los augurios de Sandro Benedetto puedan ser erróneos.

⁷¹⁵ VÁZQUEZ, *ob. cit.*, pp 87.

3.4.2.4.2. La magia y la brujería

En los dos primeros capítulos el protagonista es un niño y un adolescente que suscita cierto candor en el lector. Las *miserias* que sufre en los primeros años en Bomarzo, y los sinsabores de su etapa en Florencia crean esa imagen de víctima de las circunstancias. El lector se sorprende, a partir del tercer capítulo al percibir en él una sonrisa de maldad antes desconocida tras la muerte de su hermano mayor de la que es responsable, como antes lo había sido de la de Beppo. *Pier Francesco Orsini maduraba en el crimen. Mi experiencia me endurecía*⁷¹⁶.

Precisamente tras la muerte de Girolamo se produce el primer encuentro con la magia a través de un personaje histórico, Ángel Manzolli, llamado Palingenio⁷¹⁷, autor del *Zodiacus Vitae*. “Y me contó una historia fabulosa, que consignó después en su *Zodiaco* y que pesó sobre mi existencia toda”⁷¹⁸.

Es un encuentro similar al descrito en el primer capítulo con Benvenuto Cellini. A ambos los encuentra dando un paseo a caballo, y las conversaciones que con ellos mantiene están extraídas de sus libros, tanto del *Zodiacus* como *La vita*, dando así una base histórica a los personajes de ficción, Silvio de Narni y Pantasilea.

Palingenio narra en el libro X de su *Zodiacus Vitae* cómo se le aparecen unos demonios y le previenen sobre un joven de Narni,

*“Est socius nobis illic, quid dicitur Amnion;
Huncsibi servitio adstrictum, magicaque coactum
Arte tenet iuvenis quidam, cui Narnia tellus*

⁷¹⁶ Bomarzo, cit., p. 241.

⁷¹⁷ Según Burckhardt la obra de *Marcellus Palingenius* constituye una excepción para la época del Renacimiento, como es excepcional que, en consecuencia con la seriedad de su propósito didáctico, tienda a dar prioridad a la alegoría sobre la mitología. (BURCKHARDT, ob. cit., pp. 235.) Mujica Lainez elige para esta faceta de su protagonista las obras que constituyen una excepción en el Renacimiento. Por mucho que el duque se esfuerce en ser el perfecto cortesano renacentista, la realidad es que se siente atraído mucho más por esta faceta más oscura, pero a la vez más rica.

⁷¹⁸ Bomarzo, cit., p. 249.

Est patria, Ursinique colit qui praesulis aulam. ⁷¹⁹

La historia recogida también por Jacob Burckhardt ⁷²⁰, relata exactamente cómo Palingenio se encontró con tres demonios, Saracil, Sathiel y Jana, y previene al duque adolescente sobre el joven de Narni que tiene prisionero al demonio Amón.

Saracil, Sathiel y Jana, príncipes de la Luna y compañeros de Amón, son los encargados de acompañar a Silvio de Narni y a Vicino Orsini. Pero, no es un hecho puntual en la vida de los personajes, según afirma el narrador los demonios y los exorcismos formaban parte del mundo renacentista.

“Los demonios preocupaban a grandes y pequeños. Lutero, el Anticristo, aseguró que se esconden dentro de los monos y los papagayos. Los estudiosos consiguieron penetrar el secreto de sus nombres: Asmodeo, Behemoth, Leviatán, Onocentauro, Cacodemonio... Y pocos años más tarde, el ilustre Jean Wier, médico del duque de Clèves, enseñó que su monarquía comprende 72 príncipes y 1.111 legiones. La gente firmaba pactos con el Diablo, acudía al sabbat; los escritores convivieron con demonios familiares, como el gallo rojo de Cardano, como los perros negros de Bragadini, como el del economista Bodin. Por eso se multiplicaron los exorcismos, y a las mujeres poseídas les colocaban sobre la cabeza las reliquias de San Zanobi y el manto de San Juan Gualberto. El aire estaba preñado de demonios. ⁷²¹

⁷¹⁹ PALINGENIO, Marcello. 1731. *Le Zodiaque de la vie*. Traducido por Mr. de la Monnerie. Haya: [s.n.], pp. 286.

⁷²⁰ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 443. Entonces, bajo la luz de la luna llena, se unieron tres hombres, uno de los cuales le llamó por su nombre y le preguntó de dónde venía; Palingenius respondió que de visitar al sabio de la montaña, y aquel le replicó: “¡qué necio eres! ¿Piensas realmente que hay algún sabio en la tierra? Solamente los seres superiores poseen sabiduría y a ellos pertenecemos nosotros tres, aunque hayamos adoptado forma humana; yo me llamo Saracil y estos dos Sathiel y Jana, hallándose nuestro reino al lado de la luna, donde habita gran multitud de seres intermedios que gobiernan las tierras y los mares”. Palingenius le pregunta entonces, sin poder evitar cierto temblor, qué se proponen realizar en Roma siendo esta la respuesta: “Uno de nuestros compañeros, llamado Amón, se encuentra en la esclavitud gracias a los mágicos poderes de cierto joven de Narni, miembro del séquito del cardenal Orsini; pues habéis de saber vosotros, los humanos, que es prueba de vuestra propia inmortalidad el hecho de que nos podéis obligar y forzar, y yo mismo, encerrado en un cristal, tuve una vez que servir a un alemán hasta que me liberó un barbudo frailecillo.

⁷²¹ Bomarzo, *cit.*, p. 250.

El primer viaje hacia lo desconocido junto con Silvio de Narni es a las entrañas de la historia etrusca. Y en estas tumbas, el joven Orsini se siente aún más ligado a su tierra etrusca.

El primer vínculo entre amo y criado radica en *la sensualidad violenta* del paje que su señor descubre muy pronto, y sabe aprovechar. Pier Francesco Orsini se deja llevar por las tendencias del paje, pero advierte que “*es justo apuntar que, de no haberme impulsado mis propias tendencias por ese enmarañado rumbo voluptuoso, yo no lo hubiera seguido en la pendiente en la cual, con estúpido candor, creía precederlo*”⁷²².

La iniciación

La fuerza de Silvio le proporciona la seguridad que siempre le faltó y Vicino Orsini comienza a comportarse como antes lo hiciera su padre o su hermano Girolamo. Utiliza un término medieval, “*el Homagio milierum*” para justificarse cómo un hombre renacentista, cuando lo había utilizado antes para tachar a su padre de medieval.

La sexualidad está relacionada con la iniciación en lo mágico. Y la apoteosis corresponde a la violación de los Mellizos Martelli, que Silvio y él preparan como si se tratase de un ritual satánico de iniciación.

En los aquelarres, la posesión sexual es uno de los ritos que preceden a la posesión del alma. La violación de los hermanos Martelli, cuya belleza perturba a criado y señor, y cuyos papeles se alternan para la ocasión (el futuro duque se convierte en *el discípulo del tentador*) se considera el ritual de iniciación para entrar en ese mundo oscuro junto a Silvio. Es una violación del cuerpo, pero sobre todo les arrebatan la inocencia. Las víctimas quedan marcadas por este ritual, y aunque huyen no se salvan de su destino, y el azar las convierten en compañeros de juegos de los agresores durante toda su la vida.

⁷²² Ibid. p. 255.

“Y tengo que confesar por último que posiblemente me empeñé en corromperlos para que, despojados de su candor, enlodados, se acortara la distancia que los separaba de mí, pues sentía celos de ellos, de su belleza, de su diafanidad, y quería que sus almas se volvieran gibosas como mi condenado cuerpo, con lo cual estaría menos aislado de singularidad deforme.”⁷²³

Arturo Castiglioni ⁷²⁴ señala que el culto de los etruscos está centrado en una magia demoníaca donde se practican actos sexuales espantosos, obscenos, y pone como ejemplo las reconstrucciones de estas prácticas que Grünwedel sitúa en Tuska. Por lo que la elección de las tumbas etruscas no es un elemento escogido al azar, sino que es el marco ideal para realizar una ofrenda al demonio, al ídolo. Como colofón a este episodio recuerda que la novela son *las memorias sinceras de un señor cautivo del Diablo*.⁷²⁵

Este acontecimiento constituye el antecedente del conjuro que Silvio de Narni hace en la terraza del castillo de Bomarzo. Pero, hay otras tres violaciones en la novela que indirectamente están relacionadas con lo demoníaco, como si fueran parte de ese ritual en el que para conseguir el poder Vicino Orsini necesitase repetir el mismo proceso.

Su primer contacto con la sexualidad, el acordado por Hipólito de Médicis y su abuelo Fraciotto con la cortesana Pantasilea, acaba con la humillación del joven en el lecho y con una macabra escena en la que la meretriz actúa como las brujas descritas por la tradición.

Según Burckhardt, el campo más importante de actuación para la *strega* ha sido siempre el de los asuntos amorosos. Las prostitutas, las cortesanas, eran consideradas en muchos casos como brujas, y en sus armarios coleccionaban “*Pelos, calaveras,*

⁷²³ *Ibíd.* p. 260

⁷²⁴ CASTIGLIONI, Arturo. 1993. Encantamiento y magia. México D.C.: Fondo de Cultura Económica. pp. 187. Según Sandro Abate Mujica Lainez consultó la primera edición, CASTIGLIONI, Arturo. 1934. *Incantesimo e magia*. Milán: Mondadori.

⁷²⁵ *Bomarzo, cit.*, p. 262.

*costillas, dientes, ojos de muerto, piel humana, ombligos de niños pequeños, suelas de zapatos y tiras de ropa tomadas de las tumbas*⁷²⁶.

Mujica Lainez no asocia realmente a Pantasilea con una bruja, pero después de una discusión sobre Cellini, a quien se le considera un hechicero, la cortesana muestra al asustado adolescente su armario secreto, cuyo contenido está en la misma línea de lo ha descrito el historiador.

*“En los estantes se exhibía una exposición macabra: cráneos, huesos, trozos de piel humana, sórdidos andrajos arrebatados tal vez de las tumbas, frascos rebosantes de dudosos líquidos. El esqueleto de un sapo, colgado de una hebra, se balanceó suavemente. Recordé que le había oído contar a Nencia que algunas cortesanas recibían de las hechiceras esos despojos horribles, con los cuales fabricaban sus filtros de amor.”*⁷²⁷

La venganza hacia Pantasilea se culmina, precisamente, con la violación durante el desfile de la Coronación de Carlos V en Bolonia. Pantasilea dice no recordar, pero ni el duque ni Mujica Lainez han olvidado *“sus risas, sus burlas, la macabra broma de la alacena colmada de despojos humanos, de esqueletos de sapos, de horrendos líquidos, de la utilería amatoria que le habían procurado las hechiceras”*⁷²⁸.

Nencia, la opulenta Nencia, muy diferente de aquella a la que Lorenzo el Magnífico cantara, es la encargada de restituir el orgullo maltrecho del muchacho. Ya se había insinuado antes la lascivia de la criada, y ahora, conociendo el desenlace en la casa de la cortesana le propone superar sus miedos. Lo posee en el suelo de la capilla de los Médicis, en el mismo instante en el que muere Adriana, por lo que se le confiere un carácter de profanación *¡Y eso sucedía en un sitio sagrado, en la capilla de los Reyes Magos, profanada por mí!*⁷²⁹.

⁷²⁶ BURCKHARDT, *ob. cit.*, pp. 441..

⁷²⁷ Bomarzo, *cit.*, p. 194.

⁷²⁸ *Ibid.* p. 340.

⁷²⁹ *Ibid.* p. 213.

El carácter de violación aparece mucho después, cuando compara este hecho con la violación de los mellizos en la tumba etrusca. En ambos casos habla de la profanación de un lugar sagrado e identifica las pinturas de Fra Filippo Lippi de la capilla con los frescos etruscos. La víctima de Florencia se convierte en verdugo en Bomarzo.

La tercera violación es la Julia Farnese, su esposa, y como el caso de Pantasilea el duque la realiza para demostrar su poder después de la humillación de su noche de bodas por no poder consumir el matrimonio. También en esta ocasión el Diablo está presente. Primero se niega a que Silvio de Narni y Cellini hagan una invocación para que todo salga bien, y después en la alcoba, una figura tallada en la decoración desconcierta al duque.

*“Nunca pensé que vuestra Excelencia hubiera invitado al Diablo a esta reunión,”*⁷³⁰ le dice Julia cuando se dirigen al lecho. Y remarca, *¿eres amigo del Diablo?* La imagen del rostro del Diablo permanecerá para siempre en la relación del duque con su esposa. Mujica Lainez asegura incluso que *quien vaya a Bomarzo, la podrá ver*, pues sigue esculpida en una de las salas que se pueden visitar.

Pier Francesco Orsini deberá esperar meses para imponer su poder sobre Julia. Primero debe preparar el encuentro entre Maerbale y su esposa, para después, lleno de celos y lascivia poder finalmente consumir su matrimonio.

Arturo Castiglioni sugiere que los ritos obscenos, opuestos a las leyes morales y religiosas, constituyen un importante elemento de la brujería. En estos ritos el culto fálico y la admisión de la existencia de un ser superior dotado de las características de ambos sexos son adoptados por todos aquellos que practican la brujería.⁷³¹ Y si es muy evidente esta interpretación en la violación de los mellizos Martelli, también lo demoniaco está presente en los tres encuentros sexuales más importantes de Vicino Orsini.

⁷³⁰ *Bomarzo, cit.*, p. 486.

⁷³¹ CASTIGLIONI, *ob. cit.*, pp. 215

Además, Mujica Lainez elige la violación de Porzia y Juan Bautista como símbolo de ese ser de *ambos sexos* que se esculpe después en el Sacro Bosco. Recordemos que *el bifronte Jano, que mostraba un rostro femenino y uno masculino, inseparables, constituía para mí el emblema dual de Eros, que desde que abrí los ojos al amor me acosó y acongojó con sus semblantes opuestos y complementarios*⁷³². La homosexualidad, tema recurrente en Mujica Lainez, no es usada como algo demoniaco, ni tan siquiera como algo opuesto a las leyes morales o religiosas, sino que forma parte del hombre del Renacimiento. Vicino Orsini alterna sus preferencias hacia hombres y mujeres por su belleza, no por su sexo.

Los conjuros

Silvio de Narni encarna una figura medieval y aunque se comporta como un hechicero al principio de la narración, evoluciona hacia las distintas artes relacionadas con la magia. La brujería, la astrología y la alquimia, son como asegura Burckhardt parte de la misma realidad.

*“No ya como asistente de la bruja, sino como su más directo competidor, encontramos al mago o incantatore, mucho más instruido todavía en los mayores peligros del oficio. Pero éste, a veces, era también astrólogo.”*⁷³³

Silvio de Narni después del ritual de iniciación en la tumba etrusca se revela como un verdadero brujo invocando al Diablo. Realiza un conjuro (el mejor descrito de la novela) para impedir la ira de Gian Corrado Orsini. Paradójicamente el conjuro está precedido por el canto de un pavo real. Este animal es tradicionalmente el símbolo de la vanidad y la inmortalidad⁷³⁴ en el arte cristiano, atributos que podrían relacionarse con Vicino Orsini y que, sin embargo, en la novela, representan la mala suerte.

⁷³² Bomarzo. cit., p. 724.

⁷³³ BURCKHARDT, ob. cit., pp. 442.

⁷³⁴ “El pavo real es símbolo del eterno cambio del día y de la noche, del nacimiento y de la muerte, que expresa por la muda anual de su plumaje, el pavo real llega a constituir el emblema de la inmortalidad, la cual se debe a la presencia continua e los pavos reales en la fuente sagrada o al pie del árbol de la vida. Tanto las culturas antiguas como en la cristiana, el pavo real, erced a sus alas, es símbolo del elemento aire, de la contemplación de la fe y de la oración.”

Mujica Lainez, como explica Silvio de Narni, *emplea las fórmulas de Santum Regum, y garantiza su eficacia. El Sanctum Regum detalla los nombres y los cargos del Gotha infernal. Pero el conjuro sigue Las Clavículas de Salomón, un grimorio de la Baja Edad Media, que la tradición atribuye al Rey Salomón.*

Bomarzo⁷³⁵

Hoy es miércoles, día de Mercurio, en que Eva engendró a Caín, día adverso. Tengo lo necesario: una rama de avellano salvaje que corté con un cuchillo nuevo, hace dos días, en momentos en que el sol aparecía en el horizonte. Habrá que traer dos cirios benditos.

Las Clavículas de Salomón⁷³⁶

Cuando sea necesario, con todas las ceremonias apropiadas, hacer sacrificios de fuego, deben ser hechos con madera que tenga alguna cualidad, con reverenda especial a los espíritus que se invoca; como junípero o pino para los espíritus de Saturno; (...) avellano para los de Mercurio y sauce para los de la Luna.

Entre las muchas interpretaciones que se hacen de los conjuros descritos en las *claves de Salomón* una de las que más se aproxima a la que Mujica Lainez emplea es la que aparece en el libro de San Cipriano⁷³⁷. De nuevo la similitud entre la fuente y la novela ratifica hasta qué punto el autor argentino quiere ser fiel al ambiente que pretende recrear.

San Cipriano⁷³⁸

Comenzaréis la antevíspera del pacto, con ir a cortar, con un cuchillo nuevo una vara de nogal silvestre, exactamente en el momento en

Bomarzo⁷³⁹

Hoy es miércoles, día de Mercurio, en que Eva engendró a Caín, día adverso. Tengo lo necesario: una rama de avellano salvaje que

SCHNEIDER, Marius. 1946. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*. Barcelona: Siruela.

⁷³⁵ Bomarzo, *cit.*, p. 266.

⁷³⁶ MATHERS, S.L. Macgregor. (s.a.). *La Clave Mayor Del Rey Salomón*. Traducida y editada de Manuscritos del Museo Británico por s. Lidell Macgregor Mathers. En Formato HTML en la lengua Castellana por Frater Alastor 4 de Julio del 2003 <http://angeologia.es.tl/La-Clave-Mayor-Del-Rey-Salom%F3n--k1-Grimorio-Completo-k2-.htm>

⁷³⁷ SUFURINO, Jonas. (s.a). *Libro de San Cipriano. Libro completo de verdadera magia, o sea Tesoro del hechicero escrito en antiguos pergaminos hebreos. Entregados por los espíritus al monje alemán Jonas Sufurino*. Mexico DF: Biblioteca Ciencias Ocultas. Recuperado el 25 de abril de 2014 <http://scans.library.utoronto.ca/pdf/4/42/ellibrodesancipr00surf/ellibrodesancipr00surf.pdf>

⁷³⁸ *Ibid.* p. 78.

⁷³⁹ Bomarzo, *cit.*, p. 268 ss.

que el sol aparece en el horizonte. Hecho esto os proveeréis de una piedra imán, dos cirios benditos, dos talismanes y escogeréis en seguida un lugar para la ejecución, donde nadie os pueda incomodar. Escogido que sea el sitio para la invocación se hará lo siguiente: Se tenderá en el suelo una piel de cabrita virgen, se trazará sobre la piel con la piedra imán concéntricos el triángulo. (...) Los talismanes se colocarán debajo de los calendarios que sostienen los cirios benditos poniendo a los lados tres coronas de verbena, albahaca o flor de sauco, cogida en la noche de San Juan. Los signos J.H.S. y las cruces que van al pie, sirven para que ningún espíritu pueda hacer daño al ser invocado. Estando todo bien preparado, y en la hora de las doce de la noche, os colocaréis en medio del triángulo, teniendo en la mano derecha la vara misteriosa de la gran apelación del espíritu, y al izquierda la llave, o clavícula de salomón.

corté con un cuchillo nuevo, hace dos días, en momentos en que el sol aparecía en el horizonte. Habrá que traer dos cirios benditos.

(...)Me explicó que emplearía las fórmulas del Sanctum Regum y que no garantizaba su eficacia.

—Sería más propicio —añadió— bajar a la zona de los sepulcros, pero tenemos que apurarnos. Lo haremos en la terraza.

(...)Sacó un frasco de una alacena y lo estudió a la luz. Contenía un líquido aceitoso.

—No olvides los cirios, señor Orsini.

(...) Con el aceite, dibujó en el suelo un triángulo, y puso a ambos lados los dos trozos de cera bendita. Temblaron dos breves corozas de fuego sobre los pabilos. Debajo de la figura, escribió el monograma sacro IHS, flanqueado por varias cruces.

Luego entró en el triángulo, levantando la rama de avellano salvaje.

De la misma forma el conjuro se repite casi exactamente.

San Cipriano⁷⁴⁰

“Emperador Lucífer, dueño y señor de todo los espíritus rebeldes, te ruego me seas favorable en la apelación que hago a tu gran ministro, Lucífugo Rofocale, (...) ¡Oh, conde Astaroth!, sedme propicio y haz que en esta

Bomarzo⁷⁴¹

—Emperador Lucífer, señor de los espíritus rebeldes, te ruego que me seas favorable, mientras convoco a tu ministro, el gran Lucífugo Rofocale. ¡Oh Astaroth, gran conde, séme favorable también, y haz que el gran

⁷⁴⁰ SUFURINO, *ob. cit.*, pp. 79.

⁷⁴¹ Bomarzo, *cit.*, p. 268. ss.

noche, el gran Lucifugo se me aparezca y que me conceda por medio del pacto que voy a presentarle todas las riquezas y dones que necesito. ¡Oh, gran Lucifugo! Yo te ruego que dejes tu morada donde quiera que te halles, para venir a hablarme; de lo contrario, de obligaré por la fuerza del grande y poderoso Alpha y Omega, y de los ángeles de la luz, Adonay, Eloim y Jehovam, a que me obedezcas. Obedéceme prontamente, o vas a ser eternamente atormentado por la fuerza de las poderosas palabras de la clavícula de Salomón, e las que se servía para obligar a los espíritus rebeldes a recibir sus pactos; así pues, aparécete en seguida o voy continuamente a atormentarte por el poder de estas mágicas palabras de la clavícula: Agión, Telegran, Vaycheo, Stimulatón, Ezpares, Retragrammatón, Oyram, Irión, Emanuel, Cabaot, Adonay, te adoro y te invoco.”

Lucifugo se manifieste con traza humana y me conceda, por el convenio que he sellado con él, lo que deseo! ¡Oh gran Lucífago, te ruego que dejes tu morada, dondequiera se encuentre, y que vengas a hablar conmigo! Si te niegas a venir, te obligaré por la fuerza del Dios viviente, del Hijo y del Espíritu. Acude pronto, o te atormentaré eternamente por el poderío de mis graves palabras y por la gran Clave de Salomón, que el rey utilizó para obligar a los espíritus rebeldes a aceptar su pacto. Lo exijo. Aparece en seguida o te acosaré con la fórmula todopoderosa de la Clave: Aglon Tetragram Vaycheon Stimulamathom Erohares Retragsammathon Clyoran Icion Esition Existien Eryona Oera Erasyn Moys Meffias Soter Emmanuel Sabaoth Adonai, te conjuro, amén.

El conjuro surte efecto, pero Vicino Orsini paga un alto precio, ya que olvida el rostro de su padre. Esto propicia que tras su estancia en Bolonia se dirija a Recanati para descubrirlo en la imagen de san Segismundo, pintada por Lorenzo Lotto en la capilla de san Domenico. Un viaje hacia los sentimientos del protagonista y hacia el arte, como hemos apuntado anteriormente. Pero al que se le puede encontrar otro significado. Uno de los cabalistas italianos más importantes del siglo XIII fue Menahem ben Benjamin **Recanati**. ¿Es solo una coincidencia que Mujica Lainez escoja Recanati para encontrar el rostro de Gian Corrado Orsini cuando, precisamente, lo había perdido tras el conjuro al demonio? Seguramente no. Mujica Lainez no deja cabos sueltos.

Menos específico es el segundo conjuro que realiza Silvio de Narni durante la estancia en Bolonia, y que tiene como finalidad conseguir a Julia Farnese para el duque y a Porzia Martelli para él. Utiliza muñecas y una serie de ingredientes que según Silvio siguen la receta de un *hechicero francés, de Carcasona*⁷⁴².

*“Continuó aderezando las efigies, y luego humedeció una de ellas con su saliva; se pinchó el brazo y dejó caer unas gotas de sangre en la cara de la muñeca que correspondía a Porzia.”*⁷⁴³

A las que añade la sangre de sapo, y el sacrificio de una mariposa. Si el primer ingrediente es típico de los hechizos, el segundo, el mismo Silvio lo considera como algo poético. El resultado parece a primera vista satisfactorio, Porzia regresa a Bomarzo con Silvio y el Duque consigue la mano de Julia. Pero, ninguno de los dos conseguirá el amor de las mujeres.

Vicino Orsini no da mucho crédito a este tipo de brujería, y poco a poco va observando como el maleficio no ha surtido efecto. Julia le devuelve la muñeca de estopa, para convertirse ella misma en una muñeca carente de vida que no ama al duque por mucho que él finja amarla. Su relación matrimonial está resumida en un refrán al que también alude Vicino. *“El hombre es fuego, la mujer estopa: viene el diablo y sopla”*⁷⁴⁴.

La situación con Julia tras el matrimonio, la sospecha de que ama a Maerbale, la incapacidad para consumar el matrimonio la primera noche, le hace dudar de la eficacia de los hechizos, y esta sospecha inicia un nuevo cambio en la personalidad del duque.

“La misiva incógnita de Julia me indicaba que el sortilegio de la muñeca hechizada por Silvio de Narni no había obrado. Lo otro, lo de la supresión oportuna de mi padre, a raíz del conjuro de la terraza de Bomarzo, bien pudo haber sido una casualidad. Y la narración de Palingenio —el primero que me

⁷⁴² En Carcassone, Francia en 1335, setenta y cuatro personas son juzgadas por la Inquisición acusadas de ser herejes, hechiceros y seres diabólicos. Para Silvio de Narni es suficiente esta referencia para demostrar la validez de su pócima.

⁷⁴³ Bomarzo, *cit.*, p. 326.

⁷⁴⁴ *Ibid.* p. 329.

*reveló la fuerza mágica del paje, en la carretera de Roma, cuando me habló de los demonios— acaso fue fruto de la extravagancia del filósofo alucinado. Si el paje carecía en realidad de ese dominio diabólico, si me había engañado aprovechando las coincidencias, para medrar a costa de mi candor, yo estaba perdido, pues hartamente sabía que solo, desprovisto de un socorro fantástico, no me atrevería a enfrentar la vida con mis débiles armas.*⁷⁴⁵

El duque duda de la ayuda diabólica del paje, pero es consciente de que le da la seguridad que necesita. Y la única vez que se niega a su ayuda diabólica parece como si esa inseguridad se apoderase de él, y la inseguridad vuelve su noche de bodas.

“—Yo velaré por Su Excelencia —me dijo Silvio—; con Messer Benvenuto Cellini haré la invocación conveniente.

Mi fatuidad se rebeló.

*No lo hagas, te lo prohíbo. Éste Este es un asunto mío sólo.*⁷⁴⁶

La duda se mantiene incluso cuando Silvio deja a un lado su faceta de hechicero y se centra en la astrología y la alquimia, pero a la vez lo necesita porque le proporciona seguridad. Desconfía, a veces, de sus intenciones y pasarán muchos años para que le enseñe las cartas de Dastym. Solo cuando comprueba que Silvio está obsesionado con el estudio de estas artes mágicas, y que no desea arrebatarle la inmortalidad, confía en él. Claro que para entonces Silvio de Narni ya está completamente alejado del mundo y recluido en su laboratorio.

El cambio de Silvio lo distancia del duque. Vicino Orsini comprende que su criado está alejándose poco a poco de la realidad pero lo mantiene a su lado. Le facilita el material y el espacio para el laboratorio situado bajo el Ninfeo cuya existencia provoca rumores que el señor de Bomarzo debe acallar, y se desentiende de él. Sus vidas parecen separarse e incluso cuando el duque va a la guerra Silvio permanece en su laboratorio.

⁷⁴⁵ Ibid. p. 368.

⁷⁴⁶ Bomarzo, cit., p. 482

Su encuentro con la alquimia viene propiciado por el abandono de Porzia, lo que demuestra la ineficacia del conjuro, quien se instala en el castillo del duque de Mugnano. En un afán de recuperarla, se obsesiona con encontrar la piedra filosofal, eje central de la alquimia.

Silvio se esmera en encontrar oro y para ello consulta los tratados de alquimia de la época. Además de las referencias de Palingenio a la piedra filosofal, sigue las de Arnolfo de Villanova de quien se extrae el siguiente texto, entrecomillado en la novela.

“Tomad el oro puro y hacedlo fundir en momentos en que el sol entre en Aries. Más tarde, haceos un sello redondo, y decid al mismo tiempo: ‘Levántate, Jesús, luz del mundo, tú eres en verdad el cordero que borra los pecados del mundo...’ Luego repetid el salmo Domine Dominus noster. Poned de lado el sello, y cuando la Luna está en Cáncer o en Leo, y el Sol en Aries, grabad sobre una cara la imagen de un carnero, y en el contorno arahel juda v et vii, y encima de ese contorno grabad las palabras sacras: ‘El Verbo se ha hecho carne...’, y en el centro: ‘Alpha y Omega y San Pedro’.”⁷⁴⁷

Y aunque la cita recuerda más a los conjuros realizados por el hechicero capítulos antes, marcando ese carácter mágico, el lector puede visionar a través de él la figura de un alquimista de medieval. Como Señala Arturo Castiglioni, *“los astrólogos y alquimistas de la Antigüedad y de la Edad Media están dirigidos por la fe y por la esperanza de crear los medios para encontrar los caminos secretos que conducen a una vida mejor. Conseguir la protección de los astros, producir la piedra filosofal, descubrir la fuente de la juventud, la metamorfosis de los metales y la creación del homunculus son los fines ideales de los astrólogos y alquimistas.”⁷⁴⁸*

Mujica Lainez acaba convirtiendo al personaje, en un alquimista puro. *La Piedra, el Gran Elixir, dejaba de ser un fin en sí, y se convertía en un medio que guiaba hacia la perfección del conocimiento*⁷⁴⁹. Lo transforma en un místico a imitación de los

⁷⁴⁷ Ibid. p. 650.

⁷⁴⁸ CASTIGLIONI, *ob. cit.*, pp. 251.

⁷⁴⁹ Bomarzo, *cit.*, p. 650.

grandes alquimistas, e incorpora a su laboratorio, además de los alambiques, “*un oratorio frente, al cual, antes de reanudar sus cotidianas investigaciones, se recogía unos instantes, y era singularísima la impresión que producían las efigies de Hermes, de Iris, de Apolonio, de Cheops, de tantas deidades y filósofos y reyes, pintarrajeadas en una maraña de coronas, de tirsos de cetros, de báculos y de mágicas insignias, distribuidas como una corte fantástica alrededor de la pequeña cruz y de los incensarios que sahumaban su austera gloria.*”⁷⁵⁰

Si la alquimia deriva hacia la medicina y la ciencia, es evidente que el personaje de Silvio mantiene un halo mágico y diabólico, más propio de la Edad Media. Sin embargo, Mujica Lainez no elude hablar de esa magia natural que está en sus albores en el Renacimiento.

3.4.2.4.3. La medicina: Paracelso

“Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió.”

J. L. Borges: “La rosa de Paracelso”

La alquimia está en el origen de la ciencia experimental. En el Renacimiento astrología, alquimia y medicina se dan la mano estrechamente, pero ya comienzan a separarse. Ya en el siglo XV, algunos grandes maestros se preocuparon de inquirir los problemas del Universo, procurando explicar racionalmente su misterio. Pico della Mirándola (quien había iniciado una lucha “inteligente” contra la astrología), Johannes Reuchlin o Trithemius (Trithemius) son algunos de los representantes de este cambio que hace que el *homo doctus*, sustituya al *homo sanctum*⁷⁵¹.

Mujica Lainez no podía dejar de lado esta faceta tan importante del Renacimiento europeo y entre los eruditos del momento escoge al más controvertido todos, Paracelso.

⁷⁵⁰ Ibid. p. 651.

⁷⁵¹ CASTIGLIONI, *ob. cit.*, pp. 255.

El duque viaja a Venecia para que Lorenzo Lotto pinte su retrato, y allí encuentra a Paracelso. Por su reputación y sus estudios, además del interés que despierta en el duque, Silvio de Narni debería haber mostrado curiosidad por este enigmático personaje, pero en ningún momento se interesa por él. Silvio de Narni está anclado en la Edad Media, Paracelso lo está en el Renacimiento.

Antes de las entrevistas que Vicino y Paracelso mantienen en Venecia, el narrador hace una extensa recopilación de su biografía y de la polémica que gira en torno a este personaje histórico.

En Ancona, donde el duque y sus criados se detienen para embarcar hacia Venecia, coinciden con un grupo de estudiantes de medicina. En una taberna, entre chanzas, burlas y disputas reconstruyen la biografía del médico. Los estudiantes aseguran haberlo visto en una u otra universidad europea, son testigos de sus controversias y se muestran a favor o en contra de sus prácticas. Vicino Orsini, como otras muchas veces, se queda al margen de conversación. Escucha y anota lo que dicen los jóvenes.

Tras una pequeña presentación de las corrientes de la medicina en el siglo XV y XVI, avicenistas, neogalenistas, neohipocráticos, aristotélicos, la conversación recae en el profesor más polémico, Paracelso. Por los estudiantes conocemos que enseña en lengua romance, *en tudesco bárbaro*, que se autoproclama *médico químico*, que ha pasado por las universidades de Basilea, Baden, Montpellier, Nuremberg, o La Sorbona donde sus enseñanzas suscitan grandes debates por las prácticas que utiliza en medicina.

Pero lo que más llama la atención de este dinámico diálogo no son los éxitos o fracasos del médico, sino todo lo relacionado con las ciencias ocultas, con la astrología o con el Diabolo. Vicino Orsini pone atención en el hecho de que Paracelso *desdeña la influencia de los astros* (de ahí que no interese a Silvio de Narni), pero tiene en cuenta las fases de la luna para sus operaciones; de que no cree en la fuerza del demonio, pero

que tiene una espada en cuya empuñadura ha encerrado uno, *Afernoch, que causa la melancolía*⁷⁵².

Entre los desvaríos de los ebrios estudiantes se encuentran varias verdades, que sitúan al Paracelso histórico en Basilea donde quemó textos de Avicena y Galeno, en Nuremberg, en La Sorbona, y narran tanto sus desavenencias con los doctores de estas universidades, como sus logros en la curación de determinadas enfermedades.

Bomarzo⁷⁵³.

-Yo estaba en Basilea cuando no se atrevió a enfrentar un coloquio público con Vandelinus Hock, que ya lo había derrotado en Estrasburgo.

-En cambio yo estaba en Nuremberg cuando curó de bubas a nueve enfermos del mal francés, en el hospital de leprosos. Una maravilla. Receta el mercurio en jugos y hierbas

Biografía de Paracelso⁷⁵⁴

Por si esto no bastara el día 24 de junio de 1527 durante la celebración de San Juan, Paracelso arrojó el Canon de Avicena al fuego gritando:

¡Quémate en el fuego de San Juan para que todos los infortunios desaparezcan en el aire con tu humo!

En 1529, Paracelso se dirigió a Nuremberg, donde volvió a encontrarse con la hostilidad declarada de sus colegas, y fue allí donde decidió lanzar el gran desafío a los médicos de dicha ciudad; este desafío consistía en curar a todos los pacientes que la Facultad consideraba incurables. Entre otras hazañas, nueve leprosos de quince recobraron el uso de sus miembros. Esto atizó más el fuego de la envidia y el odio de sus enemigos. En Nuremberg se prohibió cualquier nueva publicación de sus obras.

⁷⁵² Bomarzo, cit., p. 397 ss.

⁷⁵³ Ibid. p. 397.

⁷⁵⁴ Biografía de Paracelso. Recuperado el 25 de septiembre de 2014, en <http://www.shambalah.com/ph.html>.

Esta imagen de Paracelso, controvertido, admirado y desdeñado en toda Europa, se ajusta a la que del personaje histórico tenían sus contemporáneos. En esta época la medicina, la alquimia, la magia y astrología apenas si se separaban por una fina línea, casi imperceptible. Paracelso se había formado en la alquimia desde niño de la mano de su padre y de maestros como el abad Trithemius, pero sus teorías habían evolucionado hacia la medicina como ciencia. Arturo Castiglioni señala esa separación entre la magia, la alquimia y la brujería de un nuevo concepto de medicina.

“La investigación científica en la química logró la superioridad sobre la alquimia; la astrología cedió el campo, casi por entero, a la astronomía. (...) la investigación de la influencia de los astros y de sus conjunciones sobre el destino de los seres humanos le pareció al hombre que poseía la concepción de las leyes del espacio un asusto mísero y, por añadidura, vano. (...) El hombre del Renacimiento no pudo ignorar o negar el conocimiento positivo y tendió a dar expresión objetiva a sus deseos por otro método, en otra forma y a través de otras manifestaciones. Esto, quizá, pueda explicar la orientación del Renacimiento hacia el arte y el conocimiento biológico.”⁷⁵⁵

Vicino Orsini se mueve también en la línea en la que el conocimiento positivo ocupa el espacio que antes tenía la superstición y la magia. Para que su búsqueda, la de la inmortalidad, tenga sentido, debe aparecer un personaje que personifique esa situación. Y Paracelso lo encarna.

Históricamente se sitúa a al médico en Venecia en 1522, pero también se le presenta como un viajero incansable por toda Europa, por lo que bien podría haber estado en la ciudad en 1531. En este caso no es tan importante la concreción histórica como la introducción de dos argumentos válidos. Por un lado, la constancia de que la figura del alquimista evoluciona hacia la modernidad. Por otro, la reinterpretación de la inmortalidad de nuestro protagonista, que, en algún momento, debía superar las predicciones del horóscopo. La verosimilitud de la existencia de los manuscritos de Dastym es más fuerte si lo confirma un alquimista de la talla de Paracelso. De cara a la

⁷⁵⁵ CASTIGLIONI, *ob. cit.*, pp. 266.

ambientación de la época es más interesante el primer argumento; para la trama narrativa, el segundo es fundamental. Paracelso es la clave para entender el intricado juego en el que se mueve el personaje a partir de su viaje a Venecia.

— *¿Piensas que Paracelso te curará?* le pregunta Silvio de Narni.

— *Pienso que me salvará*⁷⁵⁶, contestará el duque.

La salvación va más allá de la curación de sus llagas. Con Paracelso el tema de la inmortalidad se materializa, al fin, en algo más que una hipótesis. Vicino debe encontrar la forma de ser inmortal, pues a pesar de estar escrito en las estrellas es consciente de su mortalidad.

Paracelso se incorpora al relato paulatinamente. En primer lugar con una descripción sucinta que resalta los principales rasgos de su retrato. “*Era por entonces un hombre de unos cuarenta años, magro, frágil, calvo, de ojos protuberantes, sin un pelo de barba*”⁷⁵⁷. Y para acentuar ese halo de misterio lo presenta como un ser descuidado en su forma de vestir y de hablar.

*“Vestía una casaca estropeada, y se cubría con un sombrero pringoso de mugre (...) A su costado pendía el espadón famoso, en cuya cazoleta se contaba que encerraba al demonio Azoth. Con ser estrafalario su aspecto, por el contraste de su cara lampiña y su chapeo de matamoros, emplumado de costras infectas, mucho más lo era su discurso.”*⁷⁵⁸

Destaca su indumentaria, y el elemento que más le interesa a Mujica Lainez, su espada. En los retratos de Paracelso, es frecuente que esté caracterizado con su espada en cuya empuñadura se distingue la palabra Azoth. Carl Gustav Jung⁷⁵⁹, en el epílogo de *Textos Esenciales de Paracelso*, da varias interpretaciones del posible significado de esta palabra. Según él puede ser un antídoto (un *elixir vitae*, un polvo con propiedades

⁷⁵⁶ Bomarzo, *cit.*, p. 406.

⁷⁵⁷ *Ibid.* p. 417.

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ PARACELSUS. 1995. *Textos esenciales*. Edición a cargo de Jolande Jacobi. Epílogo, C.G. Jung. Madrid, Siruela. Carl Gustav Jung, pronuncia dos conferencias en septiembre y octubre de 1941 que conforma un año después el libro *Paracélsica*.

tan milagrosas que Paracelso no se separaba jamás de él), la denominación secreta de Mercurio (una denominación para la *lapis philosophorum*, la piedra filosofal), o un *spiritus animatus*, (un espíritu animado). El autor argentino elige la última por sus connotaciones con el más allá.

Presenta a Paracelso, en primer lugar como médico y después como alquimista, físico, nigromante, y filósofo.

Como médico examina el cuerpo del enfermo y prescribe un tratamiento. Su *tinctura physicorum*, sal, sulfuro y mercurio, es la base para la curación de la sífilis. Mujica Lainez menciona las siete reglas de Paracelso para mejorar la salud. La primera es sanar el cuerpo aplicando un tratamiento y, después *se echaba a disertar*⁷⁶⁰ con Vicino. La segunda es “*desterrar absolutamente de tu ánimo, por más motivos que existan, toda idea de pesimismo, rencor, odio, tedio, tristeza, venganza y pobreza*”. Y lo consigue puesto que Vicino afirma que “*me hizo sentir, oscuramente, que yo era el centro del mundo, porque me hizo sentir mi comunicación con cuanto existe*”.

Esa reflexión del microcosmos⁷⁶¹ y del macrocosmos de Paracelso propicia que Vicino Orsini deje de ser un hombre medieval, para sentirse el centro del universo. Por primera vez, aunque lo haya dicho muchas otras veces, es un hombre renacentista.

*“No estaba solo, no estaba perdido y, desmenuzándome en el polvo infinitesimal del microcosmos, crecía hasta agigantarme, puesto que todo, del insecto a la nube, me rendía pleitesía y obraba para mí.”*⁷⁶²

Mujica Lainez dibuja la compenetración entre dos mentes situadas al mismo nivel con una sentencia escondida en siguiente el discurso: “*Yo esperaba mucho de él, y él esperaba mucho de mí*”. Hasta este momento Vicino Orsini aparecía ante el lector como un ser acomplejado, retorcido, que consigue sus fines a través de rebuscados entresijos que le restaban nobleza y validez. Ahora, a través de las palabras de

⁷⁶⁰ Bomarzo, cit., p. 419.

⁷⁶¹ Para Paracelso el concepto de macrocosmos incluye la totalidad de la Creación y en su contraposición al microcosmos: el hombre. Este contiene en pequeño todas las partes esenciales del mismo. (Jung).

⁷⁶² Bomarzo, cit., p. 420.

Paracelso, se convierte en un hombre renacentista que al igual que el médico conjuga lo antiguo con lo actual. Su afán de conocimiento propicia que pueda profundizar en los conocimientos del médico, como iguales, y que este sea capaz de ver en su paciente algo más que un joven noble caprichoso.

El tema de la inmortalidad surge en esas conversaciones en las que Vicino se siente el centro del universo, aunque Paracelso no preste importancia al Horóscopo de Sandro Benedetto, ya que como habían indicado los estudiantes no creía en la astrología.

Paracelso⁷⁶³

Ningún astro del firmamento, sea planeta o estrella, es capaz de formar o provocar nada en nuestro cuerpo, ya sea color, belleza, fuerza o temperamento. (...) La verdad es que no por haber nacido en la línea de Saturno nos corresponde una vida más o menos larga; ello es perfectamente vano. El movimiento de Saturno no afecta a la vida de ningún hombre y menos la prolonga o la abrevia.

Bomarzo⁷⁶⁴

—Las estrellas no indican nada —sentenció—, no inclinan hacia nada, no imponen nada. Somos tan libres de ellas como ellas de nosotros. Las estrellas y el firmamento entero son incapaces de afectar nuestro cuerpo, nuestro color, nuestros ademanes, nuestros vicios, nuestras virtudes. El curso de Saturno no puede ni alargar ni acortar la vida.

La inmortalidad que abordan los dos tertulianos no es la inmortalidad del alma, sino otra más práctica, la que le interesa a Vicino Orsini, la inmortalidad del cuerpo. Paracelso hace mención de varios ejemplos, el Golem de la cábala judía, el autómatas de Santo Tomás, el demonio que Cornelio Agrippa obligó a morar en el cuerpo de un discípulo muerto, y por supuesto el homúnculo fabricado por el mismo Paracelso.

“Paracelso, en su Liber Paragranum, reconocería que por medio de la alquimia el mismo médico «sazona», o sea madura espiritualmente, pero al

⁷⁶³ PARACELSUS. 1945. *Obras completas (Opera Omnia)*. Buenos Aires: editorial Schapire. En el “Libro de las entidades”, cap. II. *Se discute la influencia de los astros en la naturaleza humana*.

⁷⁶⁴ Bomarzo, *cit.*, p. 420.

*mismo tiempo creía en los grandes arcanos de la alquimia: la creación del homúnculo y la transformación de los metales innobles en oro.*⁷⁶⁵

Incluso plantea la hipótesis de cómo él mismo conseguirá la inmortalidad del cuerpo.

*“Y cuando yo muera... no moriré. Me enterrarán un año completo, porque es menester descender a las lobregues de la tumba antes de ascender a la luz de la eternidad; me enterrarán cortado en trozos, dentro de excrementos de caballo, fuente de calor constante, como sabe cualquier alquimista, y me harán objeto de toda la gama de las combinaciones del Gran Arte; luego resucitaré, metamorfoseado en un joven hermoso. (...) Yo viviré y viviré joven.”*⁷⁶⁶

Basado en las leyendas sobre la muerte del mismo Paracelso, que históricamente muere en extrañas circunstancias.

*“De acuerdo con la más fantástica de esas leyendas, Paracelso murió envenenado y encargó a un ayudante que descuartizase su cadáver, le echase unos polvos y abriese el féretro nueve meses más tarde; le dijo que encontraría así un embrión humano.”*⁷⁶⁷

Paracelso le da la clave a Vicino Orsini para encontrar la inmortalidad, hablándole de la existencia de los manuscritos de Dastyn[m], que supuestamente están en poder de la familia Orsini. Su último regalo, de todas formas, es un gesto que va más allá de lo material, una lagartija apresada en la plaza de san Marcos que considera el símbolo de la inmortalidad. Este es uno de los símbolos que Mujica Lainez rescata de la pintura de Lorenzo Lotto, *retrato de un hombre joven* y que le sirve de base para su personaje. (*Ilustración 13*)

3.4.2.4.4. El demonio en el espejo: el demonio interior del duque

“Vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo”

⁷⁶⁵ <http://www.zentre.org/docs/paracelso.pdf>

⁷⁶⁶ Bomarzo, cit., p. 407.

⁷⁶⁷ EFE. 1993. Estudian el esqueleto de Paracelso para disipar leyendas. El País, 9 de enero.

J. L. Borges. El Aleph

Hemos tratado ya la demonología cuando, a través de los conjuros, Silvio de Narni invocaba a los demonios. Pero hay otro demonio mucho más efectivo, mucho más real, y en el que desde luego, Pier Francesco Orsini cree mucho más que en esos otros a los que no desdeña, a los que considera una ilusión, o en todo caso servidores de su criado.

Es el demonio que él mismo puede ver en su vejez a través de un espejo, pero que, en realidad, le persigue durante toda su vida.

Ernest Aeppli en su obra *EL lenguaje de los sueños*⁷⁶⁸, hace una interpretación de los sueños basada en la sensación primitiva del robo del alma que radica en la constancia de que algo de nosotros está fuera de nosotros mismos. Las personas que se miran largo rato en el espejo experimentan fascinadas algo paralizante. De hecho, no todo el mundo resiste la vista de sí mismo. Unos, como el “Narciso” del mito, se extravían contemplando su imagen. Otros, tras un agotador peregrinaje por el mundo, sólo vuelven a encontrarse a sí mismos cuando, habiéndose mirado en el espejo, han confirmado visiblemente su verdadera existencia. ¿Vicino Orsini se ha extraviado en la contemplación de su imagen en el espejo? Evidentemente no. Pero tampoco evita la fría superficie para no ver reflejada en ella su deformidad.

La primera mención a los espejos es positiva, pues intenta encontrar en ellos la belleza que hay en sí mismo.

*“Desde muy niño, obsesionado por mi inferioridad congénita, me apliqué a disfrazarla en la medida de lo posible ensayando ante el espejo las posturas y ángulos más propicios.”*⁷⁶⁹

Y esa búsqueda de la bondad y de la hermosura, de la candidez está relacionada con su abuela Diana.

⁷⁶⁸ AEPPLI, Ernest. 1946. *El lenguaje de los sueños*. Barcelona: Luis Miracle: [Agustín Núñez]

⁷⁶⁹ Bomarzo, cit., p. 39.

“Me observaba (Diana Orsini) y me lo repetía. Me condujo frente a uno de sus espejos y me mostró en él mi cara fina, modelada en los pómulos de un suave tinte mate, que poseía los rasgos de mi retrato definitivo. Como ella estaba a mi lado, ocultando mi joroba, y su imagen querida, de transparente hermosura, suprimía mis defectos, hallé que tenía razón, y que el muchacho de grandes ojos dolientes que me contemplaba desde la zona poética del espejo podía atraer con su físico inquietante.”⁷⁷⁰

Buscaba su imagen más hermosa, la de sus facciones más Orsini, su cara y sus manos. Cuando amaba a Julia Farnese antes de su matrimonio, ensayaba también posturas en las que ocultar su deformidad y resaltar la belleza de su cuerpo.

“Cuando llegaba una (carta de Julia Farnese), (...) la leía lentamente (...). Corría después al espejo de mi aposento, alzaba el lienzo que lo velaba, y observaba, por centésima, por milésima vez, mi cara, sus ángulos, la densa profundidad de mis ojos, mis largos dedos de alabastro, mis venas azules, mis ovaladas uñas. Movía los candelabros, situándolos en posiciones estratégicas no sólo para realzar lo mejor de mis rasgos sino para que, al colocarme hábilmente, mi giba desapareciera en la penumbra, y me conceptuaba digno de ser amado.”⁷⁷¹

No puede perderse, como Narciso, en su contemplación, porque el peso de su giba se vislumbra detrás como una maldición. Y de hecho, evita verse reflejado. En la casa de Pantasilea su deformidad se repite hasta el infinito, y constituye una de las imágenes más humillantes que sufre el joven Vicino.

“Los espejos copiaban desde todos los ángulos mi traza de bufón, y si los que tenía enfrente me devolvían mi imagen desde la perspectiva mejor, pues me brindaban los ángulos más propicios del rostro y el contorno más oportuno de las manos, ellos me reservaban también —al aprisionar conjuntamente la figura que les tendían los otros espejos, ubicados detrás de mí— la visión maldita de mi torcido espinazo y la certidumbre de que esas lunas enemigas

⁷⁷⁰ Ibid. p. 225.

⁷⁷¹ Ibid. p. 377.

que me cercaban traicioneramente conspiraban para abochornarme con su aterrante cortejo de polichinelas.”⁷⁷²

La imagen descarnada de sí mismo, da la perspectiva del *otro*, que como dice Carolina Depetris, es diferente al yo. “*El camino es introspectivo: del exterior al interior; de lo visual a lo emotivo; del cuerpo como imagen al cuerpo sentido*”⁷⁷³. Buscando lo bello en el espejo descubre la crueldad, incluso en sus rasgos hermosos, y así se sorprende de su rostro tras la muerte de Girolamo. “*Me vi, por casualidad, en un espejo y me sorprendió la dureza de mi rostro*”⁷⁷⁴. Reconoce su propia ruindad en la búsqueda de la pureza y la hermosura. Al destruir la pureza de los mellizos entra en una nueva dimensión. Deja de ser cándido, inocente y se transforma de víctima en criminal, en una caída sin freno que no tiene marcha atrás.

“Avanzaba, ciego, destrozando, ocultándome de mí mismo entre las ruinas, como si la pureza fuera un espejo que había que romper para no ver reflejadas en su serenidad mis malditas obsesiones.”⁷⁷⁵

Se convierte en un ser al que le está permitido envidiar la belleza, que intenta atrapar en el arte y el cuerpo de sus amantes, pero que jamás alcanza porque “*al impuro le está vedado tocar lo que es puro*”⁷⁷⁶. Se convierte en una proyección grotesca de sí mismo, no tanto por la imagen que tienen los demás de él, sino por la que tiene de sí mismo. Su grotesca figura le persigue e incluso le reconforta en ocasiones, como si la perversión de su alma se justificase por el castigo recibido al nacer con la deformidad de su cuerpo.

⁷⁷² Ibid. p. 188.

⁷⁷³ DEPETRIS, Carolina. 2000. *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en Bomarzo de Manuel Mujica Lainez*. Pamplona: EUNSA, pp. 46.

⁷⁷⁴ *Bomarzo, cit.*, p. 239.

⁷⁷⁵ Ibid. p. 261.

⁷⁷⁶ PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. 1995. *De Hominis Dignitate. La Dignidad del Hombre. Introducción y ensayo crítico a cargo de Vicente González Martín y Vittore Branca*. Madrid-Barcelona: Mondadori.

“Llegué por fin al arroyo y, sin despojarme de la ropa, de un salto grotesco que perfiló mi joroba y la agrietada madurez de mi cara en los espejos lunares, me zambullí en el agua fría.”⁷⁷⁷

Ante el retrato de Lorenzo Lotto hace una profunda reflexión sobre la opinión que cada ser humano tiene de sí mismo y la que tienen los demás de él. Las cuestiones filosóficas le llevan a intentar descifrar su ser a través del simbolismo que el pintor veneciano esconde en su retrato y que justifica sus actos futuros. Todo se resume en la última pregunta, *“¿Andaremos por el mundo entre espejos enfrentados y deformantes, siendo nosotros mismos esos espejos?”,* cuya respuesta es un categórico no, *“porque cuando yo me pienso, a mí mismo, sin el aditamento que cada uno, para sí, me añade, me pienso tal cual soy, en mi desnuda limitación auténtica”⁷⁷⁸.*

La toma de conciencia de sí mismo, su giba, la dureza manifestada en la sonrisa páfida de un niño travieso, la frialdad de sus actos, el dolor de sus remordimientos, no dejan espacio para nada más. Por eso es posible que un día, ya viejo, se observe en el espejo y este refleje la imagen terrible y grotesca del demonio.

“No podía apreciar sus rasgos, porque la envolvía una inexplicable vaguedad, como una bruma verdosa, o como si estuviera envuelta en finísimas telarañas. Tampoco hubiera podido decir si se trataba de una cara de hombre o de mujer. De lo que estaba seguro es que antes no la había visto. No correspondía a ninguno de mis fantasmas. (..) En el espejo, la cara hasta entonces inmóvil y que aparentemente no pertenecía a ningún cuerpo, se distorsionó en una mueca, y la telaraña se rasgó en jirones que colgaron, como andrajos de piel, alrededor del vacío de su boca. (...) Y sus ojos, sus escarabajos, saltaban sobre el espejo, como si quisieran penetrar su opaca superficie. (...) Era horrible. Su horror no procedía de los rasgos, velados por la curiosa materia verdegrís, que los arrojaba como una secreción flotante, sino de la expresión, de la incomparable maldad que, bajo el tejido sutil de humores, de legañas que no eran tales sino algo semejante al moho que se adhiere a las momias, emanaba de sus ojos,

⁷⁷⁷ Bomarzo, cit., p. 746.

⁷⁷⁸ Ibid. p. 362.

*adivinados, debajo de la putrefacción o de lo que fuese, como dos agujeros brillantes y oscuros, y de la sensualidad atroz que brotaba de sus labios, de su belfo, que tenía mucho de animal o de vegetal, de sobrehumano, y que delataba su lepra como algo aparte del resto, a modo de la carne incolora de un crustáceo que hubiera quedado aprisionada en la trampa de las redes sucias.*⁷⁷⁹

Este demonio, mucho más real, pues lo contempla cara a cara, también pretende cobrarse su tributo, como aquellos de Silvio de Narni. Le lleva a postrarse ante el ídolo, el Minotauro, a cuyos pies derrama, *enrojeciendo las baldosas*, en sacrificio su propia sangre.

El rostro del Diablo que después graba en la piedra, constituye su entrada al infierno. La “boca del Infierno”, es la roca de su Bosque sagrado que faltaba por esculpir, la más emblemática, pues es la que le conduce hasta la inmortalidad. En ella vela sus últimos instantes, en el que realmente observa su reflejo, sin tiempo ya para cambiar nada.

*“Para ser un hombre del Renacimiento cabalmente, había que andar por el mundo sin más riqueza que la propia voluntad. Mi riqueza, en cambio, fue la de quienes me precedieron. Quise rebelarme contra ella sin dejar de usufructuarla, lo cual era imposible. Inventor de monstruos simbólicos, en el parque de Bomarzo, no me percaté de que yo mismo me había convertido en un monstruo, al tratar de realizar la síntesis astuta de las contradicciones. Y ahora la vida se me escapaba de los labios y carecía del tiempo necesario para redimirme y para alcanzar mi auténtica expresión.”*⁷⁸⁰

En esta imagen diabólica de sí mismo se refleja el monstruo, el demonio, el ser refinado, incluso el enamorado de la belleza, que la busca su esencia en lo terrible, lo grotesco o lo cómico.

⁷⁷⁹ Ibid. p. 760 ss.

⁷⁸⁰ Ibid. p. 819.

3.4.2.4.5. La inmortalidad

La inmortalidad no es un tema original de *Bomarzo*. El paso del tiempo y la búsqueda del más allá es una tónica constante en la obra de Mujica Lainez⁷⁸¹.

Hay que diferenciar dos tipos de inmortalidad en la novela. El recuerdo que el autor-narrador posee de la vida de Pier Francesco, y la búsqueda de la inmortalidad del personaje, que a pesar de confluir en la última línea de la novela son diferentes.

En cuanto a la primera se resume en el único párrafo de toda la novela en el que autor y narrador se desdoblán. Se pasa de la primera persona a la tercera en un paréntesis en el que se detalla que la biografía del duque llega hasta Mujica Lainez más bien como un recuerdo. “*Y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa de Sandro Benedetto, porque quien recuerda no muere*”⁷⁸².

La crítica ha relacionado este tipo de inmortalidad con la idea proustiana de la *búsqueda del tiempo perdido*. Aunque como señala Herbert Craig⁷⁸³ “*en Bomarzo el narrador evoca no sólo momentos de su vida actual, sino también lo acaecido en otra vida pasada*”. En una carambola verbal Mujica Lainez no desea evidenciar esa división entre narrador - autor, y al final del mismo párrafo mezcla de nuevo las dos personas verbales. “*Murió esa noche de mayo de 1572 en que yo, tumbado sobre la mesa de la Boca del Infierno, sentí el frío de la piedra contra mi cara*”⁷⁸⁴.

En cuanto a la segunda, la inmortalidad es el leitmotiv para entender al personaje. Ya hemos visto cómo su encuentro con Paracelso le proporciona la clave para vivir eternamente, porque como él, desea la inmortalidad del cuerpo, no la del

⁷⁸¹ En relación al tema de la inmortalidad, Cristina Piña divide la obra del autor argentino en siete líneas de estudio: El paso del tiempo a través de un espacio determinado [*Aquí vivieron* (1949) y *Misteriosa Buenos Aires* (1951)]; La clase o la estirpe a través del tiempo, [saga porteña]; El individuo y los grandes recortes temporales, [*Bomarzo* (1962), *El unicornio* (1965), *El laberinto* (1974)]; El escritor y su propia inmortalidad. [*Cecil*, (1972)]; La parodia del individuo, la familia y el espacio a través del tiempo, [*Crónicas reales* (1967), *De milagros y de melancolías* (1968) y *El viaje de los siete demonios* (1974)]; El rescate del instante, [*Sergio* (1976), *Los cisnes* (1977) y *El brazalete y otros cuentos* (1978)]; La inmortalidad reafirmada. [*El escarabajo* (1982) y *Un novelista en el Museo del Prado* (1984)]

⁷⁸² *Bomarzo*, cit., p. 839.

⁷⁸³ CRAIG, Herbert. 1984. “Proust y Mujica Lainez: La memoria asociativa”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 409. pp. 101-105.

⁷⁸⁴ *Bomarzo*, cit., p. 840.

alma, ni la de la gloria. Así, cuando visita la tumba del gran condotiero Nicolás Orsini piensa “*que el inmortal estaba muerto, bien muerto; que los gusanos se aposentaban en su carne, hacía más de veinte años, bajo la piedra que ocultaba sus despojos*”, y añade, “*también yo quería ser joven como Paracelso y como él buscaría el camino para lograrlo*”⁷⁸⁵.

Por un instante duda si su abuelo tiene razón al considerar que la inmortalidad es la estirpe, y que la fórmula mágica es, en realidad, *la rosa, la sierpe y el oso*, símbolo heráldico de los Orsini. Aunque, en seguida rechaza la idea, pues, él ansía un cuerpo hermoso, bronceado, como el de sus hermanos y primos⁷⁸⁶.

La biografía de Pier Francesco Orsini se asemeja en determinados momentos a la de Gerolamo Cardeno, quien también buscó la inmortalidad, y, que Mujica Lainez nombra en determinados pasajes. Como él después de pasar en una infancia infortunios y desgracias empieza a pensar el modo de conseguir la inmortalidad y tiene el valor de comprometerse con ello. Y como Cardeno “*sueña sus libros como un iluminado, antes de componerlos*”.

Vicino Orsini, asegura haber encontrado la fórmula, y, “sin embargo, muere.

*“El duque murió; el duque Pier Francesco Orsini que luego se miraría a sí mismo, asombrado, murió de veneno, sin originalidad, como cualquier príncipe del Renacimiento, en el instante preciso en que creía que tornaba a ser totalmente un ascético príncipe medieval, émulo de los santos insignes de su familia.”*⁷⁸⁷

La búsqueda de la inmortalidad del cuerpo, no la de la fama o la del alma es una empresa medieval, a pesar de que los coletazos de esta idea perduran en el tiempo. Su lucha entre el cortesano renacentista al que imita y el príncipe medieval al que admira queda así resuelta.

⁷⁸⁵ Bomarzo, cit., p. 434.

⁷⁸⁶ Ibid. p. 506.

⁷⁸⁷ Ibid. p. 839.

“...después de proclamar “hasta la saciedad su esencia renacentista” y después de actuar obsesivamente como tal, Mujica Lainez resuelve transformarlo en un hombre medieval, cuyos ascéticos ideales precisan de la boca del infierno para su retiro, pero que también, en prodigioso juego de contradicciones, necesita del brebaje entrañado en la fórmula de Dastyn para alcanzar su anhelada inmortalidad, aunque paradójicamente -¿irónicamente?-, este le proporcione una renacentista muerte por envenenamiento.”⁷⁸⁸

Pero la complejidad de su personalidad, a pesar de morir por envenenamiento como tantos otros, como su adorado Hipólito de Médicis, a pesar de haber conseguido la fórmula de una vida sin fin, y, gracias al recuerdo de Mujica Lainez, la inmortalidad, hace que el príncipe de Bomarzo sea, en realidad, un sueño surrealista producto de la mente y del trabajo de un hombre que *“había tenido la sensación de estar allí”* cuatro siglos después de que el duque viviese. *“En fin, es bastante sutil. El que quiera entender, entenderá.”⁷⁸⁹*

3.4.3. Buscando a Mujica Lainez en Vicino Orsini

“A mí me acompaña mi duque de Bomarzo, tan inseparable que su joroba es como mi sombra proyectada sobre los mármoles y los tapices del siglo XVI.” Estas palabras las pronuncia Manuel Mujica Lainez con motivo del discurso dado al recibir el Primer Premio Nacional, el 26 de septiembre de 1963, en el palacio Errázuriz. No solo la simbiosis entre Mujica Lainez y Vicino Orsini se produce tras la publicación de la obra, sino que desde la concepción misma del personaje la relación que existe entre ambos es muy fuerte.

Manuel Mujica Lainez construye durante su vida un personaje reflejo de sí mismo. Como afirma Cristina Piña, le confiere *rasgos de dandy*, y destaca su *desparpajo mediático, sus declaraciones deliberadamente frívolas y su circulación por el mundo de una farándula singular. Se crea a sí mismo con mimo para divertirse y*

⁷⁸⁸ IBÁÑEZ MOLTÓ. *Una lectura...*, ob. cit., pp. 33.

⁷⁸⁹ VÁZQUEZ, ob. cit., pp. 88.

*para satisfacer a su público*⁷⁹⁰. No son estos los rasgos que caracterizan a Pier Francesco Orsini, pero en cierta medida la forma de reinventarse de autor y personaje son parejas. También Vicino Orsini, en sus memorias, se reinventa a sí mismo para justificarse ante un público que lo juzga cuatro siglos después de su muerte.

Si la conexión con la historia es parte fundamental de la novela, también lo es la vida del autor, o más bien de la del personaje que creó para el público.

*“Con Mujica Lainez ci troviamo di fronte ad un uomo che sente una sconfinata nostalgia per il passato, ci troviamo dinnanzi ad un autentico “laudator temporis acti”, immerso in un sogno di restaurazione aristocratica che, per motivi ovvi, non può trovare il suo naturale scenario che in Europa.”*⁷⁹¹

La primera evidencia se encuentra en las últimas líneas de la novela que justifican la inmortalidad a través de los recuerdos del duque, y el autor lo utiliza cada vez que se le pregunta por *Bomarzo*. Narra la atracción que sintió por el lugar, por Bomarzo, incluso antes de conocerlo, cuando leyó por casualidad un artículo aparecido en una revista hacia 1955.

“Aquella lectura me estremeció como un anuncio que no conseguí descifrar. Varias fotografías ilustraban la página... Los monstruos de piedra de Bomarzo, las creaciones más extrañas del Renacimiento, me hechizaron. Claro que yo estaba pronto, aunque lo ignoraba, para sucumbir bajo su hechizo, y que todo tendía hacia mí, incomprensiblemente fatídicamente, hacia ese encuentro y esa seducción. Y no obstante que transcurrió el tiempo y que parecí olvidarlos, se deslizaron hasta las penumbras más escondidas de mi alma y allá, inalcanzables para mí, apenas adivinados en lo hondo de la lejanía interior, con sus garras y sus fauces con sus escamas y sus aristas, tejieron la tela

⁷⁹⁰ MUJICA LAINEZ. *Páginas...*, ob. cit., pp. 12. Estudio preliminar de Óscar Hermes Villordo.

⁷⁹¹ DE TOMASSO, ob. cit., pp. 82.

*invisible que terminó envolviéndome... No los olvidé, si parecí olvidarlos. No hubiera podido. En cambio, olvidé el nombre raro y bello: Bomarzo.*⁷⁹²

Esa simple referencia le lleva a buscar el lugar en su viaje a Italia (dando pobres explicaciones en una cena en casa del embajador argentino en Roma), a visitarlo y descubrirlo en una excursión casi fantasmagórica con Miguel Ocampo y Guillermo Whitelow, en la que imbuido de una atracción misteriosa reconocía, más que conocía, los monstruos de Bosque de piedra.

*Era como un “dèjà vu, — explica. Fue tan intensa esa sensación, que yo los guiaba: “allá”, les decía, detrás de aquel macizo de plantas, vamos a encontrar un elefante de piedra y, al fondo, la sirena”, y era así. Entonces, en ese momento, les aseguré que de ese Pier Francesco Orsini, del cual se sabe tan poco, yo iba a contar la historia y me dijeron que era un disparate que un argentino hiciera eso. Peo yo insistí que la iba a escribir y que se las iba a dedicar a ellos dos y así lo hice.*⁷⁹³

Esa relación tan especial es el leitmotiv de la obra. Las sensaciones de aquella primera visita unen al autor con su personaje a lo largo de toda la novela. Es fácil rastrear a uno en la piel del otro.

*“Ya la crítica ha notado alguno de los engarces con que el escritor porteño incorporó a la vicisitud del noble romano circunstancias de su propia realidad: así, la predilección de la abuela Varela de Lainez, que lo sedujo de niño con anécdotas amenas o dolientes, se tradujo en el amparo cariñosos de Diana Orsini; pero también la fiebre del coleccionista, la atracción de lo inusitado, la carnalidad, el paganismo en pugna con las heredadas normas cristianas, son trazos del narrador contemporáneo que integraron sin violencia la semblanza grave del señor renacentista.*⁷⁹⁴

⁷⁹² MARANI, *ob. cit.*, pp. 228- 251. Marani recoge esta cita del artículo “Mujica Lainez y su novela Bomarzo” aparecido en La Nación, 3 de junio de 1962, y que corresponde a una nota sin firma, pero escrita por el narrador como un testimonio sobre la gestación de su obra.

⁷⁹³ VÁZQUEZ, *ob. cit.*, pp. 85.

⁷⁹⁴ MARANI, *ob. cit.*, pp. 228- 251.

La identificación más comentada por Mujica Lainez y por la crítica, es la relación que existe entre Diana Orsini, abuela del protagonista, y Justa Varela, abuela materna del autor.

Mujica Lainez repite en las entrevistas y evidencia en sus novelas, la importancia que para él tiene la familia, especialmente, su abuela, su madre y sus tías. Son ellas las que le transmiten el valor de la historia, tanto la escrita con mayúsculas como la cotidiana. De pequeño, una larga enfermedad lo tuvo postrado en el lecho durante casi un año y son estas mujeres las que le narraban historias para distraerlo. Su madre y sus tías Lainez, le *contaban muchísimas cosas, desde los tres mosqueteros hasta los cuentos de la familia que eran muy interesantes*⁷⁹⁵.

También Vicino Orsini puede sobrevivir a su niñez gracias al amparo y a los relatos de su abuela Diana. Y la frase que define los primeros años del autor sirve para el personaje. “*Aquellos primeros años transcurrieron en un mundo de encantamiento, pese al horror de la quemadura*”⁷⁹⁶, o de la joroba.

Mujica Lainez suele señalar el paralelismo entre Diana Orsini y su abuela Justa Varela. A esta la define como una persona muy hermosa, *que imponía distancia, y al mismo tiempo, acercaba, nucleaba a los demás*, una mujer *espectacular, sensacional*, una mujer con estilo, que manejaba el abanico con estilo y vestía de blanco en casa, con encajes en la cabeza y zapatos blancos.⁷⁹⁷ Rasgos que se pueden encontrar en *Bomarzo* referidos a Diana Orsini. También ella era muy bella a pesar de su edad, (“*su beldad obró sobre mí antes de que yo aptara el valor de su cariño*”⁷⁹⁸), era majestuosa, casi una reina, con el esplendor de una época pasada.

“Se llamaba Diana, y como Diana tenía el porte majestuoso. Caminaba como si se deslizara. Descendía las escalinatas, en Bomarzo, acompañada por las mujeres que la servían, en el opulento crujir de sus largos ropajes que

⁷⁹⁵VÁZQUEZ, *ob. cit.*, pp. 12.

⁷⁹⁶*Bomarzo, cit.*, p. 13.

⁷⁹⁷ROFFÉ, *ob. cit.*, pp. 107-116

⁷⁹⁸*Bomarzo, cit.*, p. 39.

rememoraban las modas arcaicas de Lorenzo el Magnífico, trémulas en la garganta las perlas familiares, y era como si Diana Artemisa, la de los ademanes seguros y el firme andar —una Diana muy vieja y muy joven— se aprestara a partir para una cacería entre sus ninfas asombradas.”⁷⁹⁹

Lo mismo que Justa Valera, Diana Orsini era *muy culta para la época*, y si la primera, hablaba, con fluidez, francés e inglés, la segunda, mantenía correspondencia con todas las familias italianas, y en varias ocasiones la presenta leyendo.

*“No hubo entonces historiador ni archivero que dominara como mi abuela Diana la crónica de nuestra familia, y se consagró a transmitírmela.”*⁸⁰⁰

Bomarzo es una novela masculina pues sus protagonistas principales son hombres, pero el peso de las mujeres es muy fuerte. Ellas son las encargadas de transmitir valores y servir de enlace con el pasado. Lo hace Diana Orsini, y lo hace Clarice de Médicis. Todas, desde su abuela o su esposa Julia Farnese, a su prima Violante, desde la cortesana Pantasilea hasta Porzia, destacan por su belleza, incluso la oronda Nencia. Todas ellas son hermosas, como lo son la abuela, las tías y la madre del autor argentino.

La nobleza está presente en algunas novelas de Mujica Lainez, en las que la vieja “aristocracia” bonaerense se filtra con naturalidad. Autor y personaje comparten una visión aristocrática de la vida que se materializa en puntos muy concretos. Y el primero de todos ellos es la concepción de la belleza que ambos comparten.

La belleza para Vicino Orsini es propia de su época. Incluso alguien como su padre, para quien la violencia y el espíritu guerrero priman, puede extasiarse recordando el *David* de Miguel Ángel.

“Como hombre de su tiempo y de su casta, valoraba a la belleza creada por un artista, y se complacía, mostrando así que podía ser tan refinado como un

⁷⁹⁹ *Bomarzo*, cit., p. 30.

⁸⁰⁰ *Bomarzo*, cit., p. 31.

*Visconti, un Sforza, un Gonzaga, un Médicis, un Este o un Montefeltro, en la reminiscencia resplandeciente.*⁸⁰¹

Vicino Orsini se rodea de seres y objetos hermosos, porque concibe, igual que Mujica Lainez, la belleza como la felicidad. Es un esteta, o pretende serlo.

*“L’autore argentino, in pratica, agisce come un mero esteta e all’estetica sacrifica tutto: credo che si possa affermare che nei suoi libri si incontrino innumerevoli prove del suo amore per le cose belle ma non ci si imbatte quasi in una testimonianza d’amore o di simpatia nei confronti dei personaggi che in essi agiscono. Mujica Lainez, del resto, ha affermato: “siempre ha querido mucho a los objetos. He creído más en ellos que en las personas.”*⁸⁰²

Ambos comparten el amor por los objetos. Ambos son coleccionistas. Mujica Lainez lo es en su vida personal, y lo son los personajes de sus novelas, donde incluso los objetos se transforman para erigirse en protagonistas silenciosos del paso del tiempo. Y lo es, por supuesto, Pier Francesco Orsini.

El joven italiano encuentra piezas que años más tarde el argentino localiza en los museos: la armadura, el vaso etrusco, el Minotauro. Objetos etruscos, romanos, medievales y renacentistas que en Etruria se encontraban sólo escavando un poco. El duque literario los colecciona para que el autor argentino los admire siglos después. Mujica Lainez es el único que puede hablar con estos objetos porque sabe cómo hacerlo.

Según Ángel Puente Guerra, para Mujica Lainez los objetos son *testigos inmóviles* y además *son seres infinitamente más fiables que los humanos*⁸⁰³. Y, así, las palabras del duque son válidas para ambos, para el autor y para el personaje, *“creo que nos espían desde los balcones del cielo que menciona Baudelaire y que si lo juzgan oportuno se descuelgan de ellos por escalas de neblina. Y he creído y creo que ciertos*

⁸⁰¹ Bomarzo, *cit.*, p. 74.

⁸⁰² DE TOMASSO, *ob. cit.*, pp. 84.

⁸⁰³ PUENTE GUERRA, Ángel. 1986. “Las mitologías personales de Manuel Mujica Lainez”. *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre), pp. 193-212.

objetos, ciertos árboles, ciertos edificios, no son lo que afectan, en su fingida inmovilidad obediente”⁸⁰⁴.

Pier Francesco Orsini y Mujica Lainez comparten también su amor por ciertos lugares. Bomarzo, Roma, Florencia y sobre todo Venecia. Esta referencia a Venecia extraída de una conferencia pronunciada por el autor en 1964 bien podría haber estado en labios de su personaje: *“Pero mi nostalgia de Venecia sigue en pie y, de tanto en tanto, de noche, en la duermevela, me asomo al misterio de las lagunas.*”⁸⁰⁵

Comparten, además, sus lecturas, Ariosto, Garcilaso, Petrarca, Boccaccio, los autores del Renacimiento, y una vasta relación de lecturas que abarca los cuatro siglos siguientes. Comparten su visión del arte, su atracción por lo oculto, por lo sobrenatural. Comparten su obsesión por los mismos temas.

El personaje Mujica Lainez y el personaje Vicino Orsini se convierten en uno solo, y juntos pretenden atraer, fascinar y cautivar a posibles espectadores y lectores.

“Mujica Lainez debe al duque de Orsini la concepción de su obra ante las ruinas del Sacro Bosco de Bomarzo y Pier Francesco Orsini debe al escritor la inmortalidad vaticinada, quiméricamente soñada.”⁸⁰⁶

Mujica Lainez siente una unión tan fuerte con su personaje que tras la publicación de *Bomarzo* necesita romper ese vínculo para que la novela sea parte del lector y no solo de su creador.

“Entre tanto, “Bomarzo” seguirá su ruta, desentendido ya de nosotros, porque ya no nos pertenece. Lo que para siempre me ha dejado es una emoción, un vibrar, un temblor que de repente me sobrecoge y maravilla, delante de un paisaje, delante de un cuadro, como si en ellos recobrara el aire y el calor de mi vida pasada hace siglos. Me parece entonces justo que, al despedirme de él y al entregarlo a los demás, escapado de mis apuntes, de mis cuadernos de notas,

⁸⁰⁴ *Bomarzo*, cit., p. 169.

⁸⁰⁵ MUJICA LAINEZ, Manuel. Conferencia “Homenaje a Venecia”, presentada el 15 de octubre de 1964, al presentar la carpeta Homenaje a Venecia de Luis Seoane, con un poema de Guillermo Whitelow.

⁸⁰⁶ IBÁÑEZ MOLTÓ. *Una lectura...*, ob. cit., pp. 9.

*de los grandes libros de actas que me sirven para escribir, también le diga mi agradecimiento a quien, en el correr de tres años, fue mi cotidiano compañero: a Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo. Adiós y gracias.*⁸⁰⁷

⁸⁰⁷ Discurso “Bomarzo” pronunciado por Mujica Lainez en la comida que le ofrecieron el 4 de octubre de 1962, con motivo de su libro Bomarzo. En MUJICA LAINEZ. *Páginas...ob. cit.*, pp. 87-90.

4. ANALOGÍAS ENTRE AMBAS NOVELAS

Cuando el lector de narrativa histórica se enfrenta a una obra lo hace teniendo en cuenta varias premisas. Todos los datos históricos que aparecen en la novela, ¿son realmente históricos? ¿hasta qué punto lo son? ¿en qué momento comienzan a ser ficción?

Una obra de ficción deja de pertenecer al autor para formar parte del lector, quien la puede interpretar, sacar conclusiones diferentes de las que el autor pudiera plantear, pues se convierte en un nuevo pseudo-autor que decodifica lo que otro ha codificado. Pero no sucede lo mismo con la Historia. La Historia pertenece a la comunidad y se plantea de manera objetiva. El historiador debe desentrañar el significado oculto de los hechos y presentarlos como los encuentra en las fuentes. El lector los contempla manteniéndose alejado de ellos.

El lector de novela histórica sabe que está ante un relato de ficción, pero conoce la historia y no desea sentirse traicionado. La parte histórica pertenece al ámbito de sus propios conocimientos y además de reconocerla en la novela necesita que lo sorprendan con noticias que desconoce. Quiere poner rostro a la objetividad para asumirla como propia. La presentación de ese contexto debe estar muy cuidada para no romper la ilusión de estar dentro de la Historia.

A pesar de ser dos obras alejadas en el tiempo, cuyas características comunes deberían ser únicamente las que permiten encuadrarlas dentro del género literario de la novela histórica, *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar, y *Bomarzo* de Mujica Lainez, presentan una serie de coincidencias que hacen pensar en algún tipo de relación entre ambas, más allá de la elección del Renacimiento Italiano como marco donde desarrollar los hechos. *Bomarzo* supera a la novela decimonónica en muchos sentidos, desde el tratamiento de los personajes a la forma de presentar la Historia. Lo que en una está perfectamente unido, en la otra aparece como un bosquejo de una realidad fragmentada. Pero aun así, parece existir una relación entre ambas.

4.1. Fuentes históricas

El uso de las fuentes históricas utilizadas por los dos autores proporciona resultados diferentes. Vicente González Martín⁸⁰⁸ las sitúa en dos concepciones distintas. Por un lado, considera que las novelas del siglo XIX como *El príncipe de Italia* de Florencio Luis Parreño, o *Lucrecia Borgia* de Manuel Fernández y González, junto con *Fra Filippo Lippi* de Castelar, pertenecen a la “novela histórica de aventuras”, según la clasificación de Juan Ignacio Ferreras, pues las aventuras del protagonista priman sobre la ubicación histórica. Por otra parte, la fidedigna documentación de *Bomarzo* encuadra esta novela dentro de un grupo en el que la necesidad de demostrar la veracidad histórica prima sobre el resto.

Esta premisa es cierta en cuanto que la separación entre los hechos históricos y las aventuras de Filippo Lippi fragmenta el relato, algo que no sucede en *Bomarzo*.

Emilio Castelar plantea primero el marco de la historia (de forma muy evidente en el primer y segundo tomo) para después incluir las aventuras de su protagonista, cuyo colorido histórico está representado por elementos ajenos, como la descripción del vestuario, de los lugares por los que transcurre la acción, o haciéndolo coincidir con personajes históricos que narran, a su vez, su propia existencia.

Por el contrario, Mujica Lainez reinterpreta a su personaje para hacerlo partícipe de la historia, siendo imposible, en una primera lectura, diferenciar la parte de ficción de la histórica y dudando en todo momento si es una u otra.

No podemos, por lo tanto, considerar las dos novelas en su conjunto y compararlas o diferenciarlas en este sentido. Pero sí, si consideramos las partes, es decir, si extrapolamos los hechos históricos narrados y su importancia dentro de la novela, observando la trascendencia que estos tienen en el discurso. ¿No estarían al mismo nivel, salvando las distancias, el capítulo I de *Fra Filippo Lippi* en el que se

⁸⁰⁸ GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente. 2012. “La historia italiana en la novela histórica española un ejemplo del siglo XIX”. En: CAMPS A, (coord.) *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 435-453.

relata la inminente vuelta de Cosme di Médicis a Florencia en 1434, y el relato de los acontecimientos del “Sacco de Roma” en *Bomarzo*? La precisión es infinitamente mayor en la novela del argentino, por supuesto, pero el cuidado de las fuentes es similar en ambos.

Castelar plantea primero la ubicación histórica. Siguiendo a Maquiavelo, consigue reproducir los miedos de los nobles que habían desterrado a Cosme de Médicis, a través de la narración y de un diálogo ágil. Centra la acción en los protagonistas históricos y en la masa que recorre las calles de Florencia desconcertada por los acontecimientos. Presenta a los personajes en un salón renacentista, tal y como Castelar o los viajeros del XIX, pueden imaginar una sala de un palazzo italiano del siglo XV. Ubica la acción en la Florencia del siglo XV, partiendo de la imagen que un viajero del XIX tiene de la ciudad. El protagonista, Fra Filippo Lippi, queda al margen. Sólo al final del capítulo introduce una escena costumbrista para afirmar que sobre uno de los participantes recae todo el peso de la narración, pues la novela es su biografía. La historia se convierte en la causa o la consecuencia de las acciones del personaje, pero pocas veces se integran.

Bomarzo también presenta relatos al margen de la historia narrada, especialmente en lo que hemos considerado la primera parte de la novela. Durante la niñez del protagonista se narran detalles históricos que solo se puede conocer por los relatos de Diana Orsini, y que se integran en su discurso para justificar su situación ante el mundo.

En *Bomarzo*, el último gran hecho histórico de la primera parte, el “Sacco de Roma” tiene la misma función que el primer capítulo de *Fra Filippo Lippi*, poner el punto de partida para que el protagonista comience su andadura por la edad adulta. Tampoco, en estos primeros relatos Vicino Orsini participa de la historia. Él recibe las noticias que le llegan, las narra, pero hace más hincapié en aquellos personajes que le son más cercanos, su abuelo el cardenal Franciotto Orsini y Benvenuto Cellini.

La relación que hay en *Fra Filippo Lippi*, con los personajes históricos es mucho más lejana. En el primer capítulo sólo dos tienen una relación directa con el protagonista, Pulci, el primer Mecenas de Filippo, que parte al exilio, y Cosme de Médicis que vuelve del exilio y se convertirá en el mecenas del fraile carmelita.

La exactitud de las fuentes utilizadas por los dos autores resulta interesante. Castelar de una forma mucho más sencilla encuadra los acontecimientos a lo largo de un periodo del que demuestra un amplio conocimiento. Pero la separación que existe entre las aventuras del protagonista y los grandes acontecimientos históricos hace que el lector pueda prescindir de ella, aunque sea la justificación del destino del protagonista.

En el caso de *Bomarzo*, los grandes acontecimientos se integran perfectamente en la historia. Es el personaje, que aparece como un ser imperecedero (más que inmortal), quien se empeña en demostrar que los datos históricos presentes en su vida son ciertos. Llega a considerarse ante el lector como la prueba de la veracidad de los datos no constatados históricamente.

Existen dos grandes acontecimientos históricos en *Bomarzo*, la coronación de Carlos V y la Batalla de Lepanto. El autor no se limita a describirlos, sino que introduce a su protagonista en las fisuras de la Historia, colocándolo en primer plano de una forma desconcertante. La exhaustividad de los detalles hace pensar al lector, que reconoce los ecos de las crónicas que los relatan, que Vicino Orsini fue partícipe de esos momentos. La misma exhaustividad se puede apreciar en *Fra Filippo Lippi* en los capítulos referidos a Concilio de Florencia, aunque Emilio Castelar no introduce a su fraile en la crónica, es más, lo mantiene ajeno a ella. Sólo la participación de Cosme de Médicis une ambos relatos.

El tratamiento de la información es muy similar en ambas novelas, eligiendo, en ocasiones, expresiones que encierran el mismo sentido. Si en *Bomarzo*, Mujica Lainez utiliza por ejemplo, “*La gloria efímera y espléndida del mundo atravesaba a Bolonia, como si en ella hubiera desbordado un río de metal fulgente que cabrilleaba al sol*” a propósito del desfile que exhiben el emperador y el papa tras la coronación del primero

en san Patricio, en *Fra Filippo Lippi* se refiere al esplendor de Florencia al recibir la comitiva del Concilio, de una forma muy similar. “*Mas como era natural eclipsó a todas las plazas aquella plaza de la Señoría por sus esplendentes procesiones, en que iban representadas todas las ciudades sometidas a Florencia con sus banderas y sus armas.*”

Las enumeraciones que hacen uno y otro al describir este tipo de espectáculos se asemejan a las encontradas en las crónicas (incluso a veces literales como hemos visto en *Bomarzo*), y, aunque bajo un sello personal, cada autor elige para sus descripciones el mismo tratamiento de la información. No solo se refieren a los integrantes de las comitivas, sino que su grandeza está marcada, por el número de participantes y la riqueza de sus atavíos.

***Fra Filippo Lippi*⁸⁰⁹**

Por la plaza de Santa-Croce sesenta jóvenes, caballeros en corceles gallardísimos y de maravillosos jaeces; vestidos de tisúes y terciopelos; armados de armas y armaduras resplandecientes en cuyos metales doblábase la luz; seguidos cada uno de cinco ó seis escuderos, jinetes en hacaneas blancas, todas ornadas con monturas de sedas varias y con collares de argentinas campanillas; saludados por trompas y dulzainas y tambores y atabales á la usanza árabe y española...

***Bomarzo*⁸¹⁰**

Encabezaban la marcha los familiares de los cardenales y los príncipes también a caballo; los de los Médicis y los de Carlos Quinto, con telas de oro de sus colores y divisas; los cuarenta regidores de Bolonia y los doctores de los colegios; el gonfaloniero de la Justicia; los estandartes del papa, del emperador, de Roma: los trompeteros, los atabaleros, las cuatro hacaneas blancas de Su Beatitud...

Tanto un autor como el otro toman como punto de partida, además de las crónicas históricas escritas, la literatura, la pintura, y la propia experiencia de los viajes que realizaron por Italia. Lo hace Castelar al describir ciertos sucesos de la llegada de

⁸⁰⁹ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo II, p. 44.

⁸¹⁰ *Bomarzo, cit.*, p. 345.

los griegos al Concilio, primero en Venecia, después en Ferrara y por último en Florencia apoyándose en las pinturas de Gentile Bellini. Lo hace Mujica Lainez, que utiliza además de las crónicas, como la vida de Carlos V de Prudencio Sandoval, la iconografía sobre la coronación del emperador, o los cuadros y frescos sobre la batalla de Lepanto, para colorear sus extensas descripciones.

En *Bomarzo*, Mujica Lainez rescata determinados objetos de los museos y los incorpora de forma natural en su relato. La armadura, los vasos etruscos, el minotauro, incluso el retrato de Lorenzo Lotto, que da rostro al protagonista, salen de las salas de un museo para participar de la acción. Y vuelven a las mismas salas donde el autor narrador del siglo XX puede dialogar con ellos recordando el pasado.

No son tan claras las referencias a museos en Fra Filippo Lippi, pero de la misma manera que intuimos a un Mujica Lainez apasionado por los detalles, por la antigüedad, también se puede rastrear sin dificultad referencias a la misma pasión en Emilio Castelar. En *Recuerdos de Italia* afirma,

*“Para mí en aquella ciudad sólo eran las ruinas interesantes y las obras de arte que entre las ruinas se levantan. Evité toda sociedad casi por completo, y consumí el tiempo en los museos, en las iglesias, en las catacumbas, en el mundo del pasado.”*⁸¹¹

4.2. La sensación de viajar

La sensación de viajar por la Italia renacentista es común a las dos novelas. Es el narrador (narrador-autor en el caso de la novela decimonónica, y narrador-autor-personaje en la argentina) el encargado de hacer imaginar al lector una Italia que está reflejada en la arquitectura y la pintura de la época.

Ambos utilizan el mismo recurso para describir las grandes ciudades en las que se mueven sus protagonistas, eliminando de la mente del lector todo lo que es anacrónico para la época. Y así, Mujica Lainez debe eliminar del recuerdo del lector que

⁸¹¹ CASTELAR, Emilio. *Recuerdos..., ob. cit.*, Tomo I, pp. 346.

visita Venecia todo lo que la ha convertido en una ciudad para turistas, y poder llegar a la belleza de la otra, la del siglo XVI.

*“La Venecia que el lector habrá recorrido tal vez en estos años de posguerra, bazar de cristales reiterados en series, con lanchas estrepitosas, hoteles innúmeros, fotógrafos, turistas invasores, históricas, lunas de miel, serenatas con tarifa, pillastres de la sensualidad, rezagados de Ruskin y ambiciosas porta-bikinis, no conserva vínculo alguno, fuera de ciertos rasgos de la decoración eterna, con aquella, admirable, que yo visité en el otoño de 1532.”*⁸¹²

Emilio Castelar, como hace con la descripción de todas sus ciudades, recrea lo que puede imaginar el lector eliminando lo que es anacrónico para el siglo XV,

*“Nosotros, en esta historia, vamos á resucitar la Venecia del siglo décimoquinto, que ha sido engrandecida, pero no cambiada más tarde. En el tiempo que deseamos resucitar, y que podéis ver aun viendo los cuadros del Carpaccio, no existía frente al palacio ducal esa admirable Biblioteca vieja, esculpida en los días mas bellos del Renacimiento por la mano milagrosa de Sansovino, capaz de dar á las esculturas modernas toda la gracia y toda la armonía de las esculturas antiguas. No existía tampoco esa Iglesia de la Salute, verdadera montaña de mármol blanco...”*⁸¹³

Esta forma de descubrir las ciudades es frecuente en *Fra Filippo Lippi*, y las largas descripciones con las que introduce a los personajes en Florencia, en Venecia, en Prato o en Roma, incluso en Granada, hacen pensar en un largo viaje del autor por estos lugares, en apuntes de campo de un viajero ávido de recordar lo que contempla. Es la mirada de un viajero del siglo XIX que recorre Europa con el fin de saborear su cultura, admirar su arte, y comprender la cotidianidad de sus gentes. Las descripciones de los lugares son largas, pues el autor se detiene en pequeños detalles al margen de la historia. Las llamadas de atención al lector para que imagine un espacio o una escena son

⁸¹² Bomarzo, cit., p. 407.

⁸¹³ *Fra Filippo Lippi*, cit., Tomo III, p. 52.

frecuentes: “*Imaginaos el espectáculo ofrecido por aquella plaza. / Imagináosla en los tiempos de nuestra historia. / Imaginaos el Generalife teñido por los resplandores de millares de luminarias. / Imaginaos aquellos muros tapizados de rosas y jazmines*”. El autor apela constantemente a un lector culto del siglo XIX que puede reconocer con facilidad las pinturas o los monumentos.

En *Bomarzo* las descripciones de lugares no son extensas. La acción se detiene en amplios apuntes históricos o digresiones sobre la nobleza italiana. Mujica Lainez, sin embargo, no prescinde de dichas descripciones y para ello confiere a su protagonista la cualidad de admirar la belleza externa como lo haría un hombre del siglo XX, como lo haría él mismo. Y aunque, en realidad, Pier Francesco Orsini no encuentra ningún placer en salir de su querido Bomarzo los viajes que realiza los hace como un viajero deseoso de absorber la belleza. De niño cuando Messer Pandolfo ilustraba a Vicino y sus hermanos con paseos por Roma, este afirma su afán por apoderarse de la esencia de Roma.

Esta es la postura que adoptaría un viajero del siglo XIX, o del XX, que pretende algo más que un recorrido turístico por un lugar. El narrador-protagonista intemporal, no necesita como Castelar recurrir a la imaginación del lector para prescindir de los edificios anacrónicos en el siglo XVI. Todo *Bomarzo* es la demostración de que los lugares son cómo él los describe, pues la premisa (que se mantiene siempre intacta) de que ha conseguido la inmortalidad justifica cualquier objeción. Y, sin embargo, Mujica Lainez echa mano de este recurso en varias ocasiones.

*“Perdóneme el lector la falta de gusto, la petulancia anacrónica, la insolencia típica de los viajeros frente a los que no han salido de su barrio —y en este caso de su tiempo—, pero le aseguro que quien no ha visto a Venecia en el siglo XVI no puede jactarse de haberla visto.”*⁸¹⁴

Aunque no cae en el constante juego de poner y quitar imágenes como hace Castelar, Mujica Lainez utiliza este recurso cuando es consciente de que el espacio no

⁸¹⁴ *Bomarzo, cit.*, p. 407.

puede ser reconocido por el lector. Así, en Mesina para crear el mapa de cómo se movían los miles de soldados concentrados antes de partir para Lepanto concreta con un dato del presente. “*Más o menos donde se encuentra hoy la estatua de Don Juan de Austria, frente a la iglesia normanda de la Annunziata del Catalani.*”⁸¹⁵

De todas formas, Mujica Lainez utiliza el estilo de las antiguas crónicas para recrear espacios como si estuviese ante un cuadro del siglo XVI, en el que la gran cantidad de detalles inunda toda la tela.

*“Vuelvo a ver, como si ayer hubieran fondeado en el puerto de Nápoles y el episodio no hubiera ocurrido hace más de cuatro centurias, a las naves del emperador, con sus estandartes tiritando en la brisa de noviembre. Veo, en la galera principal que bogaba lentamente hacia el amarradero, destacarse la silueta del César, sobre la toldilla. Veo alrededor las banderas de amarillo damasco, sus águilas bicéfalas con el escudo al pecho; el pendón de tafetán carmesí que ostentaba una cruz de oro, el gonfalon blanco sembrado de llaves y cálices y aspas de San Andrés; y los gallardetes con la divisa Plus Ultra enroscada en su columnata.”*⁸¹⁶

Uno de los espacios que comparten los protagonistas de ambas novelas son las tumbas etruscas. Los dos autores coinciden en incorporarlas al relato y también le dan la misma finalidad. Vicino encuentra en estos espacios la fuerza de la tierra y considera Bomarzo más un territorio etrusco que romano o renacentista. Son lugares de iniciación, de lujuria, donde se realizan actos primitivos. Esta característica no se encuentra, por supuesto, en *Fra Filippo Lippi*, para quien lo etrusco sencillamente no existe. Sin embargo, utiliza una tumba etrusca para esconderse tras el rapto de Lucrecia.

Emilio Castelar describe estas tumbas como si fueran catacumbas cristianas, y relata cómo fueron utilizadas por los cristianos en los tiempos de las grandes persecuciones. Introduce elementos etruscos que las singulariza con respecto a las catacumbas romanas, pero que resultan anacrónicos.

⁸¹⁵ Ibid. p. 790.

⁸¹⁶ Ibid. p. 537.

*“Al reflejo de las lámparas que penosamente ardían, destacábanse las líneas de las rígidas figuras-rojas sobre el negro fondo barnizado; las estatuas cortas de talla con los brazos gruesos y la cabeza desproporcionadamente grande; las ágapas paganas en que las mujeres y los hombres comen con tanta gravedad cual pudieran tomar la comunión los católicos; los lictores y las sillas curules que simbolizan el poder romano; los bipógrifos con sus alas abiertas: símbolos todos de una civilización que parece haber encontrado en aquellos abismos su natural enterramiento.”*⁸¹⁷

Mujica Láinez presenta una tumba desnuda, solo adornada por las pinturas de los muros. Puede prescindir del repertorio de objetos etruscos pues ya conocemos a un Pier Francesco Orsini coleccionista de todo tipo de antigüedades.

*“Encendimos una antorcha para iluminar la oscuridad fría del sepulcro. Sentíamos, pegados contra nosotros, temblar a los mellizos, de miedo, de inquietud, de espera. Alrededor, las fragmentarias pinturas de los héroes desnudos nos contemplaban con sus ojos carcomidos que la humedad leprosa tornaba más irreales.”*⁸¹⁸

Una vez dentro del recinto las intenciones de los dos protagonistas coinciden. Se trata de la consumación carnal de su deseo. En *Bomarzo* se ha ido perfilando en los párrafos anteriores la violación de los mellizos Martelli por parte del duque y de Silvio. La escena final apenas está descrita, pero basta una referencia al presente del autor para entender el alcance de los hechos. *“Aunque no sé de qué modo las clasificará la imprevisible censura actual”*⁸¹⁹. Aun así las sombras de los cuerpos huyendo y las pupilas de los niños dilatadas por el pavor son tan explícitas que no se necesita más para captar la violencia de la escena.

Una escena tan violenta no tendría cabida en el siglo XIX. Filippo rapta a Lucrecia porque siente un amor es tan grande que no es capaz de vivir sin ella. Pero

⁸¹⁷ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo III, p. 28.

⁸¹⁸ *Bomarzo, cit.*, p. 261.

⁸¹⁹ *Ibid.* p. 262.

Filippo está dominado por las pasiones y cuando Lucrecia, al fin, le declara su amor no encuentra razón para no dar satisfacción a sus deseos.

“—Pues bien, muramos ambos á dos. Si os resistís hasta ese extremo, sea en buen hora, moriréis; pero después moriré yo á vuestro lado. Prefiero morir ahora mismo á no satisfacer esta pasión que es toda mi vida. Puesto que habéis decidido apartaros de mí, Lucrecia, escojamos cosa más dulce que vuestro desdén, escojamos la muerte.”⁸²⁰

Solo la llegada de Serafín impide la consumación de su amor. Y aunque no hay una violación física, como en *Bomarzo*, sí hay una violación de la honra de la mujer.

La tumba etrusca sirve, pues, en ambas novelas de escenario para una violación.

4.3. La literatura

El uso de la literatura como elemento esencial para conseguir el ambiente renacentista es también más evidente en *Bomarzo* que en *Fra Filippo Lippi*.

Mujica Lainez presenta un personaje obsesionado con la cultura. La lectura es necesaria para sentirse un hombre del Renacimiento, como afirma en muchas ocasiones. Hemos analizado cómo las obras que lee van parejas a su personalidad y a sus actos. Lo encontramos leyendo el *Orlando furioso* de Ariosto en su adolescencia. Se identifica con sus personajes y le sirve de punto de referencia en muchas ocasiones. Su *Sacro Bosco*, es una clara influencia de la obra del italiano, tanto en la ficción como en el mundo real.

También descubrimos al duque leyendo *Syphilidis* de Fracastoro, *El Cortesano* de Baldassare di Castiglione, o los sonetos de Garcilaso de la Vega. Todas estas obras, junto con gran cantidad de referencias a títulos, no sólo del siglo XVI, enriquecen al personaje por lo que aportan psicológicamente al hombre y por dar al lector el punto de referencia desde el que observar el contexto.

⁸²⁰ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo III, p. 39.

Fra Filippo Lippi sólo necesita la pintura para entender la belleza. La literatura queda atrás. Pero lo encontramos junto a Fra Angélico leyendo el *Decamerón* como guiño a dos personalidades diferentes. Uno lee la *Imitación de Jesucristo*, el otro los cuentos de Boccaccio. Uno es el último representante de una espiritualidad medieval, el otro de un incipiente antropocentrismo.

Aunque no podamos relacionar a ambos protagonistas por su amor a la lectura, sí hay que tener en cuenta que la literatura deja huella en ambas novelas desde un punto de vista estructural. Ambas introducen relatos, leyendas, al margen del discurso para ambientar el marco en el que se desarrolla la acción. Es lo que sucede con la historia de cómo la reliquia del Cinturón de la Virgen llegó a Prato en la obra de Castelar, o la vida de Garcilaso de la Vega o el sitio de Famagusta en Bomarzo. No son necesarias, pero aportan al texto matices que lo enriquecen.

En otras ocasiones estas leyendas sirven de excusa para sugerir cualidades importantes en el protagonista. Es el caso de la historia del elefante Anone que Mujica Lainez importa de la tradición y de la leyenda, cuya veracidad se evidencia en muchas de las crónicas de la época, incluso en las pinturas de Rafael. Es también el caso del relato de Andrea de Castagno y Domenico Veneciano que Emilio Castelar narra siguiendo a Vasari quien reproduce la leyenda del asesinato del segundo. Ambos autores alteran la historia para que tenga cabida en su relato. Anone es necesario para justificar una de las esculturas más importante del Parco dei Mostri e introducir los personajes de Abul y Beppo, que en constante oposición perfilan el amor y el odio de Vicino Orsini. El relato del asesinato del Veneciano, introduce la llegada a Italia de la pintura al óleo, anacrónica como asegura el mismo Castelar en el prólogo.

Por último, los dos autores coinciden al incorporar relatos al estilo de la novela morisca del siglo XVI. Emilio Castelar lo hace con la historia de Isabel de Solis y Muley-Hacem, cuya tradición en la narrativa española del siglo XIX se concreta en la publicación de varias novelas históricas, incluida *El suspiro del moro* del mismo

Castelar. El autor, aun siendo consciente de su anacronismo la incorpora a la narración como ejemplo de tipo de amor que se opone al de los protagonistas.

En *Bomarzo*, la incursión de Barbarroja hasta llegar a Fondí y el intento de secuestro de Julia Gonzaga, recuerda este tipo de literatura. La inclusión del turco, la imagen de Hipólito de Médicis acudiendo al rescate, Julia Gonzaga considerándose su viuda tras la muerte por envenenamiento del Médicis, son rasgos que recuerdan la narrativa morisca del siglo XVI.

Castelar utiliza estos relatos para analizar los distintos tipos de amor, como contrapunto a una relación estática (puesto que los sentimientos de los protagonistas permanecen inalterables) y a la vez en movimiento (ya que las circunstancias que los rodean parecen unirlos y separarlos continuamente). Mujica Lainez los utiliza para definir el contexto en el que el protagonista demuestra la veracidad de los hechos que narra, pues va más allá de los datos recogidos en las crónicas.

4.4. Lo medieval y lo renacentista

La línea divisoria entre lo medieval y lo renacentista, que no se puede percibir en los siglos XV y XVI, está presente en las dos novelas pues los narradores poseen la capacidad de narrar *desde el presente, la historia pasada con un lenguaje del presente*⁸²¹.

Las alusiones a los personajes como hombres del Renacimiento, en oposición a los medievales es una constante. Vicino Orsini, se esfuerza en demostrar que los crímenes y las aberraciones causadas por sus celos y sus complejos, y que a los ojos de un lector del siglo XX pueden parecer abominables, no lo son tanto desde la perspectiva de alguien del siglo XVI. Y aunque esta faceta no se percibe en el personaje Filippo Lippi, si se puede encontrar en la voz del narrador. Este, desde una postura del siglo XIX, comenta cómo debería actuar, aunque como un padre lo disculpa aludiendo a su honradez y a las circunstancias que le rodeaban.

⁸²¹ GONZÁLEZ. "Ficción y realidad..." *ob. cit.*, pp.107-114.

*“Así acaso podréis comprender, sino disculpar, el ímpetu ciego de sus pasiones, y los arrebatos de su voluntad, nacidos no solo de aquella primavera del Renacimiento en que la sangre hervía y se exaltaba y centuplicaba la vida, sino también de antiguos instintos, vinculados en su familia.”*⁸²²

Una expresión muy similar a la que Vicino Orsini utiliza para describir lo que podría ser censurable por una persona nacida cuatro siglos más tarde.

*“La verdad es que yo fui un típico hombre del Renacimiento y que como tal no dispuse de las trabas que en otros períodos de la historia obran como esenciales ligaduras. Echado a gozar, quise gozar en plenitud. Y corrí, anheloso, insaciable, deslumbrado, en pos del muchacho que había tenido a un demonio preso y que ni aun en las oportunidades de entrega más total al vértigo apasionado se despojaba de su alarmante y vigilada lucidez.”*⁸²³

Siendo utilizada la expresión hombre del Renacimiento, también para justificar las actitudes violentas de su padre hacia él.

*“E inventó mi castigo con la refinada imaginación y la atrocidad de un hombre del Renacimiento.”*⁸²⁴

Castelar dibuja a su protagonista con la ingenuidad de un adolescente que se deja guiar más por sus arrebatos que por la razón, y aunque, seguro de sus sentimientos, necesita años para llegar a la madurez, para conseguirla sólo minutos antes de la muerte. Es un hombre que despierta al mundo, que lo absorbe porque se le presenta en todo su esplendor y que es consciente que está ahí para que pueda disfrutarlo.

Mujica Lainez, por el contrario, presenta a un personaje adulto, maduro, incluso, cuando narra la inocencia de los primeros años, porque conoce desde el principio (pues tiene la perspectiva que le dan los siglos), cuáles han sido sus pecados, y con su biografía pretende justificarlos. *Son las memorias sinceras de un señor cautivo del Diablo*, afirma.

⁸²² *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 134.

⁸²³ *Bomarzo, cit.*, p. 255.

⁸²⁴ *Ibid.* p. 63.

En ambas novelas, Renacimiento es sinónimo de búsqueda del placer sensual, y espiritual (este último no conseguido en ningún caso).

Para realzar el valor de lo renacentista, los dos autores se hacen eco de lo medieval. Vicino Orsini, intenta superar lo medieval que hay en él, y en su familia, pero a la vez se siente orgulloso del prestigio que este rasgo le confiere, y acaba la novela reconociendo que aunque intentó ser renacentista lo medieval ha prevalecido. Es consciente de no encajar en ninguno de los dos mundos.

*“El hombre de la Edad Media, el viejo Orsini esencial, cristiano, cargado de culpas, desplazaba al hombre del Renacimiento y a su pagana indiferencia orgullosa. Los siglos en los cuales se afirmaba mi poder y que nutrían mi soberbia, me cobraban por fin la deuda del privilegio. Para ser un hombre del Renacimiento cabalmente, había que andar por el mundo sin más riqueza que la propia voluntad. Mi riqueza, en cambio, fue la de quienes me precedieron. Quise rebelarme contra ella sin dejar de usufructuarla, lo cual era imposible. Inventor de monstruos simbólicos, en el parque de Bomarzo, no me percaté de que yo mismo me había convertido en un monstruo, al tratar de realizar la síntesis astuta de las contradicciones.”*⁸²⁵

La oposición entre familias cuyos orígenes se pierden en la Edad Media y aquellas de no tan alto linaje que toman el poder en el Renacimiento, es una constante en *Bomarzo*. El sentimiento de orgullo de los orígenes ancestrales está presente en muchos de los personajes nobles. Clarice de Médicis asegura, *la sangre de Orsini es nuestro lujo* pues incluso las poderosas familias renacentistas envidian el orgullo de la sangre en aquellas que un día fueron grandes.

En *Fra Filippo Lippi* se puede encontrar la valía de la nobleza medieval en oposición a la rica burguesía renacentista en la figura de Guido de Montaperto. Este personaje, antagonista movido únicamente por la venganza, es el más medieval de

⁸²⁵ Ibid. p. 818.

cuantos aparecen en la novela de Castelar. Se presenta como un verdadero señor medieval.

*“Cumplido patricio, heredero de inmensa fortuna, llamado á regir uno de los mas bellos castillos señoriales de la Toscana, allá en los riscos del Apenino, cerca de las llanuras de Pistoia.”*⁸²⁶

*“Cuyos abuelos fueron desde sus castillos señoriales, todavía intactos, terror y azote de los campos y de los campesinos de Pistoia.”*⁸²⁷

Y recupera tradiciones antiguas, caídas en desuso.

*“Las antiguas leyes longobardas disponían que al día siguiente de la boda, en pago á su virginidad, el marido entregase á la mujer el cuarto de su hacienda. Tal disposición había caído entre nosotros en desuso, tanto que, según abogados de nota, no se aplica desde hace tres siglos. Guido, sin embargo, la ha resucitado, fundándose en prescripciones más ó menos claras del derecho consuetudinario de su familia.”*⁸²⁸

La Edad Media como época de oscuridad frente al Renacimiento como el despertar a la luz, es un tópico recurrente en desde el siglo XIX y ambos autores eligen las mismas similitudes para desarrollarlo.

Lo medieval se representa a través de lo demoníaco, con pequeñas variaciones en las dos novelas. En ambas se introduce una invocación al diablo, que como diría Castelar, constituye *una de aquellas reuniones mágicas tan frecuentes en la Edad Media, donde bajo aspectos fantásticos, se ocultaban sectas heréticas o partidos políticos*⁸²⁹. La que narra Castelar es una imagen que recuerda a los aquelarres literarios, en los que alrededor de un altar se sacrifica a una joven mientras se invoca al mismo Lucifer.

⁸²⁶ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo I, p. 106.

⁸²⁷ *Ibid.* Tomo I, p. 126.

⁸²⁸ *Ibid.* Tomo I, p. 176.

⁸²⁹ *Ibid.* Tomo I, p. 28.

“Allá arriba, sobre el dolmen, como un santo sobre el altar, aparecía con alas de murciélago, pie hendido, cuerpo y vellón de-macho cabrío, cuernos retorcidos y ojos de lechuza, el ángel caído, Lucifer, sin una sola reverberación ni una centella sola de la antigua hermosura, cuando era el ángel de la luz en presencia do Dios. En torno suyo se agrupaban seres incalificables, en ninguna zoología conocidos, vampiros que suspiraban por chupar la sangre, fantasmas con caras de Medusas y cabelleras negras y ásperas como cerdas enroscadas con víboras y con ramas de ciprés y guirnaldas de ortigas, adormideras y beleño.”⁸³⁰

En Mujica Lainez la representación está mucho más cuidada, refiriendo incluso las fuentes que ha utilizado para recrear la escena.

“Emperador Lucifer, señor de los espíritus rebeldes, te ruego que me seas favorable, mientras convoco a tu ministro, el gran Lucífugo Rofocale. (...) Acude pronto, o te atormentaré eternamente por el poderío de mis graves palabras y por la gran Clave de Salomón, que el rey utilizó para obligar a los espíritus rebeldes a aceptar su pacto. Lo exijo.”⁸³¹

En ambas novelas se observa cómo el demonio se pliega a las exigencias de los protagonistas. “O me guías camino de Florencia ó mueres” le dice el joven Filippo, para escapar de la visión terrorífica de la misa negra. *Aparece en seguida o te acosaré con la fórmula todopoderosa de la Clave*, le impone Silvio de Narni. El matiz que diferencia una novela de otra la proporciona Vicino Orsini quien, en realidad, a pesar de participar con su criado en determinados actos satánicos y de animarle en sus estudios, siempre mantiene la duda sobre la eficacia de los mismos.

“Nublóse la escena y caí sobre el cuerpo de mi padre, que había sido descoyuntado como la armadura que me había dado mi abuela, despedazado no sé —nunca lo supe— si por los demonios o por los hombres, mientras las

⁸³⁰ Ibid. Tomo I, p. 27.

⁸³¹ Bomarzo, cit., p. 268.

flechas y las balas volaban a su alrededor, incendiando la guerra florentina.”⁸³²

El deseo de inmortalidad de Vicino Orsini es más una necesidad de supervivencia que una creencia. Está sustentado en el horóscopo creado por Sandro Benedetto y constituye la piedra angular de *Bomarzo*. Aun así, el narrador plantea credibilidad de las predicciones desde un principio.

*“Pico de la Mirandola, autor de las Disputationes aduersas astrologiam divinatricem, tenía más fe en los pronósticos de los aldeanos con referencia al tiempo —los aldeanos que anuncian que se va a desencadenar una tormenta porque las moscas importunan a un asno— que en los informes de los astrólogos oficiales.”*⁸³³

Mujica Lainez, juega con la mentalidad del hombre renacentista, que aunque liberado de muchas supersticiones medievales las tiene en cuenta, las respeta, las utiliza para conseguir sus fines.

4.5. La creación del personaje

Para crear a los protagonistas tanto Emilio Castelar como Mujica Lainez sólo poseen un puñado de datos biográficos. A partir de ellos traman una acción repleta de matices históricos.

Sus creaciones son como afirma Manuel Mujica Lainez *un setenta por ciento ficción*. Para reconstruir la vida de estos personajes históricos parten de un elemento no muy científico. Mujica Lainez encarga un horóscopo para que Pier Francesco Orsini sea inmortal. Castelar sigue las bases de la frenología, relacionando la constitución del cráneo con el carácter psicológico.

La fuente histórica de Emilio Castelar es Giorgio Vasari. En *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, encuentra la información necesaria para

⁸³² Ibid. p. 270.

⁸³³ Ibid. p. 23.

reconstruir las andanzas de Fra Filippo Lippi. De esta obra toma los datos sobre sus orígenes humildes a cargo de su tía, hermana de su padre Tommaso, que no lo puede mantener y lo lleva convento del Carmen, el mostrar muy pronto sus habilidades para la pintura, la falta de vocación para entrar en la orden, y otros muchos detalles que aparecen en la novela.

Pero Castelar no incorpora todos los datos en el mismo orden en el que aparecen en Vasari. El episodio en el que es hecho esclavo en Berbería que Vasari sitúa en su juventud, Castelar lo reserva para la madurez, narrándolo en los últimos capítulos. O la escena en la que Cosme de Médicis lo encierra en una habitación para que finalice la pintura y Filippo se escapa por una ventana, es utilizada por Castelar mucho antes de lo que el pintor italiano refiere en su biografía.

Castelar apenas describe las pinturas de Fra Filippo Lippi. Indica en muchas ocasiones la maestría de sus retablos y lienzos, los enumera al final de la novela⁸³⁴, pero no se detiene en ellos. Sin embargo, sí toma los sentimientos y pasiones que Vasari incluye para describirlas.

*“Tanto zelo e tanto fervore, che egli è cosa difficile ad immaginarlo nonché ad esprimerlo, e ne’ volti e nelle varie attitudini di essi Giudei l’odio, lo sdegno e la collera del vedersi vinto da lui; sí como piú apertamente ancora fece apparire la bestialità e la rabbia in coloro che lo uccidono con le pietre.”*⁸³⁵

Esta descripción de *El Martirio de San Sebastián*, hecha por Giorgio Vasari, muestra, por ejemplo, lo que encierra el alma del pintor, y que Castelar pretende recrear en cada momento. Y de la misma manera, desarrolla toda una teoría del significado de la pintura y el arte para Fra Filippo. *“Traté de asociar á la figura humana lo mismo que la Naturaleza le ha asociado, además del arte y de la luz”*⁸³⁶.

⁸³⁴ *Fra Filippo Lippi, cit.*, Tomo III, p. 265.

⁸³⁵ VASARI, *ob. cit.*, “Vita de Fra filippo Lippi”. pp. 393.

⁸³⁶ *Ibid.* Tomo II, p. 193.

Solamente dos cuadros muestran la maestría del pintor en la novela: el retrato al sultán de Túnez, y la pintura magistral con la que alcanza la perfección en Roma. Ambas están en las últimas páginas, y con ambas se llega a comprender la verdadera dimensión de su trayectoria humana y artística. El retrato del sultán viene acompañado de esta expresión, “*al borde oscuro de los abismos insondables no olvidaba ni por un minuto los celestes resplandores del arte, que eran como la luz natural de su espíritu*”⁸³⁷. Y la pintura expuesta en Roma, anticipa la inmortalidad, “*por fin, el artista había casi conseguido un imposible, expresar ideas inefables en la expresión perfectísima del arte*”⁸³⁸.

El único pesar que siente al morir envenenado (forma muy renacentista de morir como afirma Vicino Orsini en *Bomarzo*) es no poder pintar todo aquello que le estaba destinado. “*¡Me voy con tantas ideas en la mente! ¿Quién me diera pintar en un minuto los cuadros que debía trazar durante el resto de mi vida?*”⁸³⁹

Lo que ha descubierto Fra Filippo Lippi, al final de la obra es la expresión de la belleza a través de su obra, algo que Vicino Orsini busca a lo largo de toda su vida.

También Mujica Lainez parte del arte, y de pequeños retazos históricos de la vida de su personaje para reproducir una biografía ficticia.

Como hemos visto, en 1960 las noticias sobre Pier Francesco Orsini eran escasas, y no siempre acertadas. Como Castelar, Mujica Lainez, las mantiene aunque a veces las altera, asegurando que los documentos no son ciertos, o bien que están modificados con la intención de alagar a su destinatario.

El autor conoce la participación de duque de Bomarzo en las campañas de Picardía, y que fue hecho prisionero durante dos años. Incluye el hecho en su novela pero lo convierte en un ejemplo de la cobardía y la mezquindad del personaje. La explicación, a tenor de nuestro estudio, viene a ser la misma que en el caso de Castelar.

⁸³⁷ Ibid. Tomo III, p. 273.

⁸³⁸ Ibid. Tomo III, p. 316.

⁸³⁹ Ibid. Tomo III, p. 332.

Mujica Lainez reconstruye la vida del personaje a partir no tanto de los datos históricos que de él se conservan como la explicación de su obra. Como sugiere Vicente González Martín, “*la historia está al servicio del personaje, aunque se simule lo contrario*”⁸⁴⁰.

Mujica Lainez contempla por primera vez el Parco dei Mostri de Bomarzo en 1958, y como si se tratase de un recuerdo decide reescribir la historia de un duque que él imagina retorcido como sus esculturas. El Bosco está siempre presente, aunque la descripción del lugar ocupe apenas varias páginas de las 800 que tiene la novela. La novela en sí es la construcción del Sacro Bosco. Si Filippo Lippi toca la perfección en su última obra, el duque lo hace con sus esculturas.

Vicino consigue la perfección en una obra que se aleja de los cánones establecidos en la época. En una novela tan compleja, la búsqueda de la belleza renacentista se mezcla con la deformación surrealista del siglo XX para crear un nuevo tipo de belleza. Hipólito de Este no podía entender el jardín de Bomarzo, porque el suyo era una obra renacentista, basada en la armonía, mientras que el de Bomarzo va mucho más allá, y, a través de él, el duque consigue la inmortalidad. Porque la inmortalidad en ambas novelas se alcanza a través de la obra de arte.

4.6. Posibles relaciones entre los autores

La relación que pudiera existir entre estas dos novelas es puramente especulativa. Salvando ciertas distancias, se pueden encontrar puntos en común, pues comparten un mismo marco histórico y cultural. El uso de fuentes comunes y el azar, al imaginar determinadas acciones, las relaciona.

Sin embargo, y teniendo lo anterior como premisa principal, Mujica Lainez, que recordemos es también biógrafo, y muy cuidadoso a la hora de documentarse, conocía a Emilio Castelar.

⁸⁴⁰ GONZÁLEZ. “Ficción y realidad...” *ob. cit.*, pp. 107-114.

La biblioteca personal de Emilio Castelar fue comprada, en 1914, por el club más prestigioso de Buenos Aires, el Jockey Club, y Mujica Lainez pudo frecuentarla en alguna ocasión, especialmente para escribir la biografía de Miguel Cané⁸⁴¹. Además posiblemente su padre también pertenecía al club. En alguna ocasión el autor argentino, al hablar de su padre afirma: “*era un clubman, era un hombre que vivía en el club más elegante de Buenos Aires, donde tenía su ropero con su ropa*”⁸⁴². Por otra parte, la importancia del Club y la relación de Mujica Lainez con él se puede apreciar en la obra *Jockey club un siglo*, que en 1982 se publicó con textos de Mujica Lainez y fotografías de Aldo Sessa.

De todas formas lo que sí es innegable es que Emilio Castelar está presente en la narrativa de Mujica Lainez pues lo incluye como personaje en *Vida de Aniceto el Gallo (Hilario Ascasubi)* de 1943, donde imagina el banquete ofrecido por el autor Santos Vega en homenaje a Sarmiento con motivo de la candidatura de este a la Presidencia, entre cuyos invitados está Emilio Castelar⁸⁴³.

En definitiva, conociera o no Mujica Lainez la novela de Castelar, *Bomarzo* guarda ciertas similitudes en cuanto al contenido y las fuentes utilizadas con *Fra Filippo Lippi*. En ningún momento me he planteado como hipótesis que ambas obras se relacionen directamente, sino que a partir de un marco histórico común los dos autores con casi un siglo de diferencia eligieron elementos semejantes para concebir sus creaciones.

⁸⁴¹ MUJICA LAINEZ, Manuel. 1942. *Miguel Cané (padre): un romántico porteño*. Buenos Aires: C.E.P.A.

⁸⁴² SOLER SERRANO, Joaquín. 1977. A Fondo 18. Manuel Mujica Lainez. TVE. 19 de junio.

⁸⁴³ MUJICA LAINEZ, Manuel. 1943. *Vida de Aniceto el Gallo*. Buenos Aires: Emecé Editores. pp. 170-172.

IV. CONCLUSIÓN

Se ha dicho de estas novelas que la vida de sus personajes es sólo un pretexto para mostrar el Renacimiento italiano, que se convierte en el verdadero protagonista. En Emilio Castelar, la cita de Francisco Blanco García pretende evidenciar la poca calidad dramática de la novela de *Fra Filippo Lippi*, pues las aventuras del fraile carmelita se pierden en largas descripciones y un sinfín de reseñas históricas y literarias. La interpretación es diferente en Mujica Lainez. La crítica valora el hecho de que el ambiente renacentista de *Bomarzo* se haya personalizado en un personaje con entidad propia.

Estamos ante dos obras concebidas con ochenta y cinco años de diferencia. La primera apenas tiene éxito, debiendo esperar más de cien años⁸⁴⁴ para ser reeditada. El éxito de *Bomarzo* es inmediato tanto de crítica como de público. Las ediciones de la novela se suceden en muchos países y Mujica Lainez recibe por ella el Premio Nacional de Literatura en 1963, y, un año más tarde, el Premio Kennedy, que comparte con Julio Cortázar por *Rayuela*.

Aunque se considera en ambas el Renacimiento como parte de la novela, confiriéndole la importancia que merece, el estudio pormenorizado del ambiente ha quedado relegado en el caso de *Bomarzo* a determinados aspectos en los que se resaltan los anacronismos existentes en la obra. En *Fra Filippo Lippi*, ni tan siquiera existe este estudio.

La intención de este trabajo ha sido centrarse en el ambiente, y demostrar que el contexto sí se ha convertido en un personaje con personalidad propia. De todas formas, puesto que la ambientación está al servicio de la trama ha sido necesario observar cómo esta ha influido en los personajes, centrándonos especialmente en los protagonistas.

En *Fra Filippo Lippi*, los acontecimientos históricos no participan de la acción principal. Están localizados estratégicamente para que el lector pueda situarse en un espacio y un tiempo determinado, y son pocos los personajes históricos que participan

⁸⁴⁴ En la Biblioteca Nacional se encuentran las ediciones de 1877-79 y la de 1986.

de las aventuras de Lippi. Sin embargo, esos otros datos, referidos a la literatura, al arte, a la situación religiosa y política de las ciudades italianas, a la magia, al contraste entre la Edad Media y el Renacimiento, sí que completan al personaje y lo enriquecen.

La fragmentación de esta novela, es manifiesta, especialmente en las fuentes históricas que el autor consulta, en los relatos que introduce al margen de la acción. Tanto es así, que varios aparecen por entregas en publicaciones periódicas del momento, lo que demuestra su independencia del relato principal. Aún así, sí se puede extraer una idea general de la percepción que en el siglo XIX se tenía del Quattrocento italiano. La obra de Mujica Lainez es mucho más compleja y elaborada. La fragmentación de la primera no se aprecia. Por el contrario la unión entre la historia y la ficción es tan fina que es difícil diferenciar una de otra.

El contraste de los datos históricos que aparecen en las novelas con las fuentes consultadas por el autor, pone en evidencia la exhaustividad mantenida tanto por Castelar como por Mujica Lainez. Ambos autores son conscientes de los anacronismos que introducen y bien los señalan al inicio de la obra, o los convierten en un recurso más de la novela. Vicino Orsini, como narrador en primera persona, manipula aquellos elementos históricos que contradicen su versión para erigirse como única fuente falible.

La coincidencia de espacios, y la utilización de la literatura y el arte es similar. La situación social y política que se desprende de los hechos históricos narrados, y la relación que los personajes mantienen con ellos, enriquecen esa ambientación. Lo que ha pretendido este estudio es analizar el alcance que todo esto ha tenido dentro de las novelas.

V. BIBLIOGRAFÍA

1. OBRA DE EMILIO CASTELAR⁸⁴⁵

1853. *Don Alfonso el Sabio Rey de Castilla*. (Novela histórica). Madrid: Edición Popular.

1855. *Ernesto (novela original de costumbres)*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, Editores.

1857. *Leyendas populares*. Madrid: Imprenta de Marín y Laviña.

1857. *Lucano; su vida, su genio, su poema*: Discurso leído en la Universidad Central por D. Emilio Castelar y Ripoll, en el acto solemne de recibir la investidura de doctor en la Facultad de Filosofía, sección de Literatura. Madrid: Impr. de Marín y Laviña.

1858. *Ideas democráticas: La fórmula del progreso*. Madrid: Tip. de J. Casas y Díaz.

1859. *Colección de los principales artículos políticos y literarios de Emilio Castelar seguida del discurso que pronunció al recibir el doctorado*. Madrid: Imp. de Gómez Marín, editor.

1859. *La redención del esclavo*. 4 tomos. Madrid: Tip. de J. Casas y Díaz.

1862. *La Hermana de la Caridad*. Novela. 2 tomos. (2^a parte de *Leyendas populares*). Madrid: Imprenta de J. A. García.

1864. *Cartas a un obispo sobre la libertad de la Iglesia*. Madrid: Imprenta de La Democracia, a cargo de A.Galdó.

1870. *Discurso pronunciado en contra de la esclavitud*. Madrid: Librería Nueva.

⁸⁴⁵ Esta es sólo una selección de la obra de Emilio Castelar. He pretendido destacar las novelas históricas, alguna de sus obras relacionadas con estudios históricos y discursos relacionados con el tema de la libertad y la religión.

1870. *Abolición de la esclavitud: Discurso pronunciado por don Emilio Castelar en la sesión de las Cortes Constituyentes celebrada el día 20 de junio*. Madrid: Imprenta de J.A. García.

1870. *Cuestiones políticas y sociales*. 3 vols. Madrid: A. de San Martín y Agustín Jubera. 2 tomos en 1 vol. Madrid: Peña.

1871-1872. *Semblanzas contemporáneas*. Madrid: Habana: Establecimiento tipográfico de la Propaganda literaria.

1872. *Recuerdos de Italia*. Imprenta de T. Fortanet. 2 vols.

1873. *Vida de Lord Byron*. 1 vol. Habana: La Propaganda Literaria.

1874. *Miscelánea de historia, de religión, de arte y de política*. Madrid: A. de San Martín y Agustín Jubera. Imp. de Julián Peña.

1875. *Estudios históricos sobre la Edad Media y otros fragmentos*. Madrid: A. de San Martín y Agustín Jubera.

1875. *Perfiles de personajes y bocetos de ideas*. Madrid: Librerías de A. de San Martín.

1875. *Un año en París*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de El Globo.

1876. *Recuerdos de Italia* (segunda parte). Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana. 2 vols.

1877. *El ocaso de la libertad. Obra literaria e histórica*. Madrid: Miguel Guijarro.

1877-1878. *Ricardo*. Madrid: L. López. 2 vols.

1877-1879. *Fra Filippo Lippi: novela histórica*. Barcelona: Emilio Oliver y Compañía.

1878. *Un viaje a París durante el establecimiento de la República*. Madrid: Aurelio F. Alaria.

1880-1882. *La revolución religiosa: obra filosófico-histórica dividida en cuatro partes: Savonarola – Lutero – Calvino – San Ignacio de Loyola*. 4 vols. Barcelona: Montaner y Simón.

1881. *Anales políticos*. Madrid: A. de San Martín.

1884. *Tragedias de la historia*. Vol. X de la colección “Obras escogidas de D. Emilio Castelar”. Madrid: Librerías de A. de San Martín. Imprenta de Fortanet.

1884. *Retratos históricos*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.

1885. *El suspiro del moro: leyendas, tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada*. 2 vols. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

1891-1893. *Nerón. Estudio histórico*. 3 vols. Barcelona: Montaner y Simón Editores.

1892. *Historia del descubrimiento de América*. Madrid: Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.

2. OBRA DE MANUEL MUJICA LAINEZ⁸⁴⁶

1936. *Glosas castellanas*. Buenos Aires: Librería y editorial La facultad.

1938. *Don Galaz de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Francisco Colombo.

1942. *Miguel Cané (padre): un romántico porteño*. Buenos Aires: C.E.P.A.

1943. *Canto a Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft.

1943. *Vida de Aniceto el Gallo (Hilario Ascasubi)*. Buenos Aires: Emecé.

⁸⁴⁶ Primeras ediciones.

1946. *Estampas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
1947. *Vida de Anastasio el pollo (Estanislao del Campo)*. Buenos Aires: Emecé.
1949. *Aquí vivieron: Historias de una quinta de San Isidro*. Buenos Aires: Sudamericana.
1950. *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
1953. *Los ídolos*. Buenos Aires: Sudamericana.
1954. *La casa*. Buenos Aires: Sudamericana.
1955. *Los viajeros*. Buenos Aires: Sudamericana.
1957. *Invitados en el paraíso*. Buenos Aires: Sudamericana.
1962. *Bomarzo*. Buenos Aires: Sudamericana.
1965. *El unicornio*. Buenos Aires: Sudamericana.
1966. *Crónicas reales*. Buenos Aires: Sudamericana.
1968. *De milagros y de melancolías*. Buenos Aires: Sudamericana.
1972. *Cecil, relato autobiográfico narrado por su perro, el Wipet Cecil*. Buenos Aires: Sudamericana.
1974. *El laberinto*. Buenos Aires: Sudamericana.
1974. *El viaje de los siete demonios*. Buenos Aires: Sudamericana.
1976. *Sergio*. Buenos Aires: Sudamericana.
1977. *Los cisnes*. Buenos Aires: Sudamericana.
1978. *El brazalete y otros cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana.
1979. *El gran Teatro*. Buenos Aires: Sudamericana.

1979. *Los porteños*. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad.

1982. *El escarabajo*. Barcelona. Plaza y Janés.

1984. *Un novelista en el museo del prado*. Buenos Aires: Sudamericana.

1983-1984. *Placeres y fatigas de los viajes*. Buenos Aires: Sudamericana.

1982. *Páginas de Manuel Mujica Lainez, seleccionadas por su autor*.

Al morir en su casa El Paraíso, el 21 de abril de 1984, está escribiendo “*Los libros del sur*”.

1993. *Cuentos inéditos*. (Incluye *el retrato amarillo*). Barcelona: Planeta.

3. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ABATE, Sandro. 2000. “Los manuscritos de Bomarzo.” *Cuadernos hispanoamericanos*, 598, pp. 105-112

AEPPLI, Ernest. 1946. *El lenguaje de los sueños*. Barcelona: Luis Miracle: [Agustín Núñez]

AÍNSA, Fernando. 1997. “Invención literaria y "reconstrucción" histórica en la nueva narrativa latinoamericana”. En: KOHUT, KARL (ed.) *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert, pp. 111-121.

ALAMO FELICES, Francisco. 2006. “La caracterización del personaje novelesco. Perspectivas narratológicas”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 15, pp. 189-214.

ALBERIGO, Guisepe. 1981. *Chiesa conciliare: identità e significato del conciliarismo*. Brescia: Paideia.

ALFIERI, Carlos. 2007. "Contra el escepticismo histórico: entrevista a Roger Chartier". *La jornada semanal. Suplemento mexicano*. 17 de junio

ALFONSO LOPEZ, Félix Julio. 2010. "El festín de Clío y Calíope: literatura, historia y novela histórica". *Anuario CESMECA 2008: Nueve época, 2010*. pp. 561-574

ALONSO, Amado. 1984. *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en "la Gloria de Don Ramiro"*. Madrid: Gredos.

ALONSO ASENJO, Julio. 2011: "¿Pasquín en las aulas? El Dialogus in Donatiane Laureae Baraballis". En: *Actas I Congreso ibero – asiático de Hispanistas Siglo de Oro (e Hispanismo general)*. Delhi, nov. 2010. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la UNA

ÁLVAREZ MORALES, Camilo. 2000. *Mulet Hacén, el Zagal y Boadil: los últimos reyes de Granada*. Granada: Comares.

ANÍBARRO, Miguel Ángel. 2002. *La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos*. Madrid: Akal.

ANÓNIMO. 1917. *La batalla naval del señor Don Juan de Austria: según un manuscrito anónimo contemporáneo*. Madrid: Instituto Histórico de la Marina.

APARICI Y GARCÍA, José. 1995. *Colección de documentos relativos a la célebre Batalla de Lepanto sacados del Archivo de Simancas*. Valencia: Librerías "París-Valencia".

ARIOSTO, Ludovico. 2002. *Orlando furioso*. Traducción Muñiz Muñiz M^a de la Nieves. Madrid: Cátedra.

ARISTÓTELES. 2002. *Poética*. Madrid: Istmo.

AUBELE, Luis. 2007. "Los astros le fueron propicios a Bomarzo". *La Nación, Sección Espectáculos*, 7 de noviembre.

BARNEY FINN, Óscar. 1986. "Un poco de sol en las barrancas de Belgrano". *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre). pp. 293-296.

BAZÁN LÓPEZ, José Luis. 1999. *D. Emilio Castelar. Antología de su vida y obra (1832-1899)*. Elda: Mancomunidad Intermunicipal del Valle del Vinalopó.

BECCARE, Hugo. 1986. "Manuel Mujica Lainez en la intimidad". *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre). pp. 297-303.

BÉLANGER, Anne. 2007. *Bomarzo ou les incertitudes de la lecture: figure de la meraviglia dans un jardin manieriste du XVI siecle*. Paris : Honoré Champion éditeur.

BENEVOLO, Leonardo. 1955. "Saggio d'interpretazione storico del Sacro Bosco". *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. n° 7,8,9, pp. 61-73.

BENNASSAR, Bartolomé. 2000. *Don Juan de Austria: un héroe para un imperio*. Madrid: Temas de Hoy.

BERBERI, Marco. 2000. *Bomarzo: un giardino alchemico del cinquecento*. Milano: Nuovi orizzonti.

BERNÁRDEZ, Antonio. 1934. *Enrique Cornelio Agripa, filósofo, astrónomo y cronista de Carlos V: traducción al castellano de la Historia de la doble coronación del emperador en Bolonia, escrita en latín*. Madrid: Espasa- Calpe.

BERTOMEU MASÍÁ, María José. 2008. "Literatura de propaganda: obras sobre la muerte de Pier Luigi Farnese (1547)". *Cartaphilus Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3, pp. 7-19.

BETUSSI, Giuseppe. 1864. *Il Raverta dialogo nel quale si ragiona d'amore e degli effetti suoi*. Milano: G. Daelli e Comp. Editori.

BICHENO, Hugh. 2005. *La batalla de Lepanto, 1571*. Barcelona: Ariel.

BINNS, Niall. 1996. “La novela histórica hispanoamericana en el debate posmoderno.” En: ROMERA CASTILLO, José, *et. al.* *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de La UNED*. Madrid: Visor, pp. 159-166.

BLANCO GARCÍA, F. 1891-1894. *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 3 vols.

BOCCACCIO, Giovanni di. 1956. *Decameron*. Torino: Einaudi.

BOGLIETTI, Giovanni. 1894. *Don Giovanni d’Austria: studi storici*. Bologna: C. Zanichelli.

BONAPARTE, Jacopo. 1809. *Tableau historique des événemens survenus pendant le sac de Rome en 1527*. Paris: chez Gabriel Warée.

BORRAS GUALIS, Gonzalo, (dir.) *et. al.* 2000. *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

BREDEKAMP, Horst. 1989. *Vicino Orsini e il bosco sacro di Bomarzo : un principe artista ed anarchico*. Roma : Edizioni dell’elefante.

BRUSCHI, Arnaldo. 1955. “L’abitato di Bomarzo”. *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*. 7-8-9. pp. 3-18.

BURCKHARDT, Jacob. 1992. *La cultura italiana de Renacimiento en Italia*. Prólogo de Fernando Bpuza. Akal: Madrid.

CABALLERO WANGÜEMERT, María. 1999. “Bomarzo: El Renacimiento italiano en la pluma de Mujica Lainez”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 28,1, pp. 489-506.

—. 2000. *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Lainez*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

CADENAS Y VICENT, Vicente de. 1974. *El Saco de Roma de 1527 por el ejército de Carlos V*. Madrid: Instituto Salazar y Castro.

—. 1985. *Doble coronación de Carlos V en Bolonia, 22-24/II/1530* Madrid: Instituto Salazar y Castro.

CALVESI, Maurizio. 1996. *La "pugna d'amore in sogno" di Francesco Colonna Romano*. Roma: Lithos, imp.

—. 2000. *Gli incantesimi di Bomarzo: il sacro bosco tra arte e letteratura*. Milano: Bompiani.

CAMPOS, Jorge. 1971. "Bomarzo, novela manierista". *Ínsula*, 292, pp.11.

—. 1977. "La obra novelesca de Mujica Lainez". *Ínsula*, 371, pp. 11.

CARAVALE, Mario (dir.). 1960. *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

CARDANO, Girolamo. 1991. *Mi vida*. Madrid: Alianza Editorial.

—. 1999. *El libro de los sueños*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.

CARO, Annibal. 1879. *Lettere familiari scelte*. Milano: Edoardo Sonzogno.

CARR, Edward H. 1984. *¿Qué es la historia? conferencias "George Macaulay Trevelyan" dictadas en la Universidad de Cambridge en enero - marzo de 1961*. Barcelona: Ariel.

CARRERO BLANCO, Luis. 1971. *Lepanto (1571-1971)*. Barcelona: Salvat.

CASTELAR Y RIPOLL, Emilio. 1860a. "Las desgracias históricas de Italia". *La Discusión, diario democrático*. 3, 10 y 24 de marzo.

—. 1860b. "La unidad de Italia". *La Discusión, diario democrático*. Sábado 19 de mayo de 1860.

- . 1869. *Discurso sobre la libertad religiosa y la separación entre la Iglesia y el Estado*. 12-IV-1869. Recuperado el 23 de abril de 2014 en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc348h5>
- . 1872-1876. *Recuerdos de Italia*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- . 1877- 1879. *Fra Filippo Lippi*. Barcelona: Oliver y Compañía.
- . 1880. “El cristianismo”. *Diario El Globo: diario ilustrado político, científico y literario*. Jueves 25 de marzo.
- . 1882. “La celda de Fra Angélico”. *La Ilustración Española y Americana*, 15 de julio.
- . 1884. *Retratos históricos*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- . 1885. “El amor y la muerte: leyenda histórica”. *La Ilustración Española y Americana*. 15 y 22 de enero. Madrid: Abelardo de Carlos.
- . 1885-1886. *El suspiro del moro: leyendas, tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada*. Madrid: Imp. de Fortanet.
- . 1891. “Escenas del Renacimiento”. *La Ilustración Española y Americana*, 15, 22 y 30 de abril. Madrid: Abelardo de Carlos.
- . 1896. “La capital del Renacimiento (Florencia). Estudio artístico”. *La Ilustración Española y Americana*. 15 de agosto.
- . 1900. *Autobiografía y algunos discursos inéditos*. Prólogo del Excmo. Sr. D. Ángel Pulido. Madrid: Ángel de San Martín, librero-ed.
- CASTELS, R. 1876. *Castelar según la frenología*. México: Imp. de Vicente G. Torres a cargo de M. Rosario.

CASTIGLIONE, Baldassarre. 1997. *El cortesano*. México D.C.: Universidad Nacional Autónoma de México.

CASTIGLIONI, Arturo. 1993. *Encantamiento y magia*. México D.C.: Fondo de Cultura Económica.

CASTRO, Isabel de. 1996. “El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación”, En: ROMERA CASTILLO, José, *et. al.* (coords.). *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de La UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor, pp. 167-174.

CECCONI, Eugenio. 1869. *Studi Storici sul concilio di Firenze*. Firenze: Tipografía all’insegna di S. Antonio.

CELLINI, Benvenuto. 1806-1811. *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta, nella quale si leggono molte importanti notizie appartenenti alle arti ed alla storia del secolo XVI*. Milano: Dalla società tipografica de’Classici Italini.

CENCI, Domenico. 1957. *Bomarzo villa delle meraviglie sacro bosco: guida storica: civiltà, arte, religione*. Milano: Unione editoriale.

CERRADA CARRETERO, Antonio. 1990. *La narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

CHASTEL, André. 1986. *El Saco de Roma, 1527*. Madrid: Espasa-Calpe.

CHOIN, David. 2012. “Mito, memoria, tradición e identidad en Misteriosa Buenos Aires de Manuel Mujica Lainez”. *Mitologías de hoy*, 5, pp. 38-51

COLONNA, Gustavo Brigante. 1955. *Gli Orsini*. Milano: Ceschina editore.

- COSTA, Ivana. 2007. "La historia del siglo: entrevista al historiador Eric Hobsbawm". *Clarín.com*. Recuperado el 7 de junio de 2015, en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/06/09/u-00711.htm>
- CRAIG, Herbert. 1984. "Proust y Mujica Lainez: La memoria asociativa". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 409, pp. 101-105.
- CRUZ, Alejandro. 2003. "El duque es Mujica Lainez. Conservación con el regisseur Alfredo Arias, a 20 años de la muerte del autor de la ópera de Bomarzo, Alberto Ginestra". *La Nación, Sección Espectáculos*, 13 de junio. Recuperado el 20 de octubre de 2012, en <http://www.lanacion.com.ar/503277-el-duque-es-mujica-lainez>
- CRUZ, Jorge. 1978. *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: EUDEBA.
- . 2010. "Manuel Mujica Lainez". *La Nación*, 20 de febrero.
- CUBÍ I SOLER, Mariano. 1849. *Elementos de frenología, fisonomía y magnetismo humano, en completa armonía con la espiritualidad, libertad e inmortalidad del alma*. Barcelona: imp. Hispana.
- DE TOMASSO, Vincenzo. 1987. *Bomarzo: Mujica Lainez fra dato documentale e fantasia*. Pisa: Pacini.
- DELL'AJA, Gaudenzio. 1971. *14 agosto 1571: Un avvenimento storico in S. Chiara di Napoli*. Napoli: [s. n.]
- DEPETRIS, Carolina. 2000. *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en Bomarzo de Manuel Mujica Lainez*. Pamplona: EUNSA.
- ECO, Umberto. 1997. *Apostilla a "El nombre de la rosa"*. Barcelona: Planeta.
- EFE. 1993. "Estudian el esqueleto de Paracelso para disipar leyendas". *El País*, 9 de enero.
- ERASMUS, Desiderius. 1955. *Elogio de la locura*. Madrid: Alianza.

ESCRIBANO HERNÁNDEZ, Julio. 2006. *Vida y costumbres en el Renacimiento*. Arganda del Rey: Edimat Libros.

FASOLO, Furio. 1955. "Análisis stilística del Sacro Bosco". *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. n° 7,8,9, pp. 33-62.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. 2000. *Carlos V: el César y el Hombre*. Madrid: Espasa Calpe.

FERNÁNDEZ ARIZA, María Guadalupe. 1999. "Bomarzo, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez". *Anales de la literaturas Hispanoamericana*, 28, pp. 563-588.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. 1996 "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea" En: ROMERA CASTILLO, *et. al.* (coords.). *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de La UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor. pp. 213-222.

—. 1998. *Historia y novela, poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.

FERRARA, Orestes. 1952. *El siglo XVI a la luz de los embajadores venecianos*. Madrid: Graf. Orbe.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1988. *La novela en el siglo XIX: (desde 1968)*. Madrid: Taurus.

FICINO, Marsilio. 1989. *De amore: comentario a "El Banquete" de Platón*. Madrid: Tecnos.

FIRENZUOLA, Agnolo. 1802. "Diálogo della bellezza delle donne". *Delle Opere di Agnolo Firenzuola. Volume primo*. Milano: Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani.

FONT, Eduardo. 1976. *Realidad y ficción en la narrativa de M. Mujica Lainez*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

FRACASTORO, Girolamo. 1863. *La syphilis*. Traducción Luis Maria Ramirez. Madrid: Imp. de José M. Ducazcal.

FRANCÉS VIDAL, Sorkunde. 1986. *La narrativa de Mujica Lainez*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

GARCÍA GONZÁLEZ, José Enrique. 2005. "Consideraciones sobre la influencia de Walter Scott en la novela histórica española en el siglo XIX". *CAUCE. Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 28, pp. 109-119.

GARCÍA GUAL, Carlos. 1995. *La antigüedad novelada. Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*. Barcelona: Anagrama.

—. 1996. "Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la antigüedad: algunos ejemplos". En: ROMERA CASTILLO, et. al. (coords.). *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de La UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor. pp. 55-62

GARCÍA SIMÓN, Diana. 1996. *Paraíso, metamorfosis y memoria. (Influencia de Proust y Kafka en la obra de Mujica Lainez)*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

—. 2002. "El Renacimiento como tema en "Bomarzo" de Manuel Mujica Lainez". *Especulo. Revista de estudios literarios*. 21, 22. Recuperado el 25 de junio de 2013 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/bomarzo1.html>

GARIN, Eugenio. 1970. *L'Umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari: Laterza.

—. 1971. *La cultura del Rinascimento: profilo storico*. Bari : Laterza.

—. 1986. *El Renacimiento italiano*. Madrid: Ariel.

—. 1999. *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza.

GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio. 1996. "P. Ricoeur: texto e interpretación". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 5. pp. 219-238.

GIOVIO, Paolo. 1562. *Libro de las historias y cosas acontescidas en Alemaña, España, Francia, Italia, Flandres, Inglaterra, Reyno de Artois, Dacia, Grecia, Sclauonia, Egipto, Polonia, Turquia, India y mundo nuevo y en otros reynos y señorios, comenzando del tiempo del papa Leon y de la venida de Carlos quinto de España hasta su muerte*. Valencia: casa de Ioan Mey. Libro XL

GÓMEZ, Carlos Alberto. 1986. "Recuerdo de Manucho". *La Gaceta, de Tucumán*, 13 de abril.

GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente. 1999. "Ficción y realidad histórica en Fra Filippo Lippi de Emilio Castelar y en Bomarzo de Manuel Mujica Lainez". *La lengua alemana y sus literaturas en el contexto europeo: siglos XIX y XX: estudios dedicados a Feliciano Pérez Varas*. Salamanca: Universidad Pontifica de Salamanca. Servicio de Publicaciones, pp. 107-114.

—. 2009. "De *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar a Quattrocento de Susana Fortes: Italia en la novela histórica española contemporánea". En: BERNARD, M., ROTA, I. y BIANCHI, M. (coords.). *Vivir es ver volver: studi in onore di Gabriele Morelli*. Bergamo: Sestante, stamp. pp. 261-268.

—. 2012. "La historia italiana en la novela histórica española un ejemplo del siglo XIX". En: CAMPS A. (coord.) *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. pp. 435-453.

GRINBERG PLA, Valeria. 2001. "La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2. Recuperado el 20 de julio 2012, en <http://www.denison.edu/collaboratiosn/istmo/v1n1/articulos/novela.html>.

- GUASTA, Eugenio. 1986. "Bomarzo". *Sur*, nº 358-359 (enero-diciembre). pp. 72-74.
- GUERRAZZI, Francesco Domenico. 1863. *Vite degli uomini illustri d'Italia in politica e in armi dal 1450 fino a 1850. Vol I*. Milano: Guigoni.
- GUGLIELMOTTI, Alberto. 1862. *Marcantonio Colonna alla battaglia di Lepanto*. Firenze: Felice Le Monnier.
- GUICCIARDINI, Francesco. 1758. *Il Sacco di Roma*. Colonia: [s.n].
- . 1971. *Storia d'Italia*. Torino: Einaudi.
- HAMMEN Y LEÓN, Lorenzo van der. 1627. *Don Iuan de Austria: historia*. Madrid: Por Luis Sánchez...: A costa de Alonso Pérez.
- HAUSER, Arnold. 1979. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Guadarrama.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2010. *Fenomenología del Espíritu*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- HOLLINGSWORTH, Mary. 2002. *El patronazgo en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: Akal.
- IBÁÑEZ MOLTÓ, María Amparo. 1981. "Las descripciones de Bomarzo: su análisis estilístico". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 10, pp. 141-162.
- . 1984_a. "En torno a un símbolo". *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 6, pp. 23-34.
- . 1984_b. *Una lectura de Bomarzo, con una carta inédita de Manuel Mujica Lainez*. Valencia: Anteo.
- IRVING, Washington. 1831. *Crónica de la conquista de Granada escrita por el inglés Washington Irving*. Traducida al castellano por Jorge W. Montgomery. Madrid: imprenta de I. Sancha.

JURIEN DE LA GRAVIÈRE, Jean Pierre. 1888. *La guerre de Chypre et la bataille de Lépante*. Paris: Librerie de E. Plon, Nourrit et Cie.

KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela. 2005. *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística el Renacimiento*. Madrid: Siruela.

LA PORTE, Joseph de. 1795. *El viagero universal, ó noticia noticia del mundo antiguo y nuevo*. Traducción Pedro Estala. Madrid: en la Imprenta Real.

LITTA, Pompeo. 1819-1884. *Famiglie celebri di Italia. Orsini di Roma*. Consultado en Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-NE-49(G). Recuperado en: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41258613x>

LOJO, María Rosa. 1986. “Manuel Mujica Lainez: el resplandor del tiempo”. *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre). pp. 188-192.

LÓPEZ ROMERO, José (ed.) 2004. *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, hijo del papa Paulo III*. Sevilla: Alfar.

LUKÁCS, Georg. 1966. *La novela histórica*. México D.C.: Era S.A.

MACHIAVELLI, Niccolò. 1961. *Il principe*. Torino: Einaudi.

—. 1971. *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Firenze: Sansoni.

—. 1986. “Istorie fiorentine”. *Opere di Niccolò Machiavelli*. Torino: U.T.E.T. Vol. 2.

MANRIQUE SABOGAL, Winston. 2004. “Entrevista a Álvaro Pombo: la lengua y el lenguaje de la ficción”. *El País*, 21 de junio.

MANZO, Luigi. 2007. “Il bosco di Bomarzo. Guida al Bosco delle Meraviglie. Creative commons”. Recuperado el 23 de febrero de 2014 en http://www.bomarzo.net/bosco_Bomarzo.pdf

- MANZONI, Alessandro. 1967. "Del romanzo e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione". *Opere di Manzoni; a cura di Cesare Federico Goffis*. Bologna: Zanichelli.
- MARANI, Alma Novella. 1986. "El Renacimiento en Manuel Mujica Lainez". *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre). pp. 228- 251.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. 1991. "Raíces de la novela histórica". *Cuadernos Americanos*, 4, pp. 32-49.
- MATA INDURAIN, Carlos. 1998. "Técnicas de la novela histórica romántica española". En: SPANG, K. *et. al. La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.
- MATHERS, S.L. Macgregor. (s. a.). *La Clave Mayor del Rey Salomón*. Traducida y editada de Manuscritos del Museo Británico por s. Lidell Macgregor Mathers. En Formato HTML en la lengua Castellana por Frater Alastor 4 de Julio del 2003. Recuperado en <http://angeologia.es.tl/La-Clave-Mayor-Del-Rey-Salom%F3n--k1-Grimorio-Completo-k2-.htm>
- MARTÍN MARTÍN, Fernando. 2011. "Bomarzo: una experiencia humanística y sensitivo". En *Laboratorio de arte 23*. pp. 65-77.
- MAYOR DE LA IGLESIA, Enrique. 1998. *Bomarzo: realidad y ficción*. Trabajo de Grado. Director, Vicente González. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MCHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London y New York: Methuen.
- MEDICI, Lorenzino de'. 1991. *Apologia e lettere*. Roma: Salerno Editrice. Recuperado en: <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>
- MEDICI, Lorenzo de'. 1801. *Poesie del Magnifico Lorenzo de' Medici, e di altri suoi amici e contemporanei*. Londra: presso L. Nardini, e A. Dulau e Co.

MERINO CLAROS, Emilia. 2001. *Entre la literatura fantástica y la novela histórica. El escarabajo (1982) de Manuel Mujica Lainez*. Bonn: Romanistischer Verlag.

MEXIA, Pero. 1945. *Historia del emperador Carlos V. Edición y estudio por Juan de Mata Carriazo*. Madrid: Espasa-Calpe.

MOLINA SÁNCHEZ Manuel *et. al.* 2010-2011. “El dialogus in donatione laureae Baraballis Pasquillus et Marphorius. Estudio, edición y traducción.” *TeatrEsco: Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*. 4, pp. 63-102.

MOLZA, Francesco Maria. 1801. *Orazione di m. Francesco Maria Molza contro Lorenzion de' medici recata in italiano da Giulio Bernardino Tomitano accademico fiorentino*. Treviso, Giulio trento.

MONTERO CARTELLE, Enrique. 1989. “El mundo renacentista en Bomarzo, de Manuel Mujica Lainez”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 18. pp. 171- 180.

—. *et. al.*1994. *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*. Huelva: Ediciones del Orto.

MONTERO DELGADO, Juan. “Garcilaso y Herrera”. Recuperado en http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/ anotaciones/montero_delgado.htm

MUJICA LAINEZ, Manuel. 1942. *Miguel Cané (padre): un romántico porteño*. Buenos Aires: C.E.P.A.

—. 1943. *Vida de Aniceto el Gallo*. Buenos Aires: Emecé Editores

—. 1982. *Páginas de Manuel Mujica Lainez, seleccionadas por el autor*. Estudio preliminar de Óscar Hermes Villordo. Barcelona: Gedisa.

—. 1983: *Placeres y fatigas de los viajes: crónicas andariegas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

—. 1992. *El viaje de los siete demonios*. 1^a ed. Barcelona: Seix Barral.

—. 2007. *El arte de viajar: antología de crónicas periodísticas (1935-1977)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

—. 2010. *Bomarzo*. Barcelona: Austral

MUSSET, Alfred de. 1984. *Lorenzaccio: drame, 1834*. Paris: Hachette.

NIEMETZ, Diego. 2010. “La estética del Realismo Mágico en la obra temprana de Manuel Mujica Lainez”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, pp. 391-407.

OLAF ENGE, Torsten, et. al. 1992. *Arquitectura de jardines en Europa; 1450-1800: desde los jardines de las villas del Renacimiento italiano hasta los jardines ingleses*. Köln : Benedikt Taschen.

OLIVA, Mario. 1985. *Giulia Gonzaga Colonna, tra Rinascimento e Contrariforma*. Milano: Mursia.

OSSOLA, Carlo. 1987. *Dal "Cortegiano" all'"Uomo di mondo" : storia di un libro e di un modello sociale*. Torino: Einaudi.

PALINGENIO, Marcello. 1731. *Le Zodiaque de la vie*. Traducido por Mr. de la Monnerie. Haye: [s.n.].

PARACELUSUS. 1945. *Obras completas (Opera Omnia)*. Buenos Aires: editorial Schapire.

—. 1995. *Textos esenciales*. Edición a cargo de Jolande Jacobi. Epílogo, C.G. Jung. Madrid: Siruela.

—. 2013. *Biografía*. Recuperado el 13 de enero de 2013 en: <http://www.shambalah.com/ph.html>.

PAUL, Andrea M. N. 2011. “El neoplatonismo florentino y la reconstrucción cristiana de la prisca theologia”. En: *Jornadas de Investigación en Filosofía*. Buenos Aires:

Universidad Nacional de la Plata. Recuperado en <http://jornadasfilo.fhce.unlp.edu.ar/viii-jornadas>.

PELTZER, Federico. 1986. "Manuel Mujica Lainez". *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre). pp. 213-220.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. 1995. *De Hominis Dignitate. La Dignidad del Hombre. Introducción y ensayo crítico a cargo de Vicente González Martín y Vittore Branca*. Madrid-Barcelona: Mondadori.

PIÑA, Cristina. 1986. "Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel Mujica Lainez". *Sur*, 358, pp. 173-186.

—. 2009. "Manuel Mujica Lainez: del realismo a la parodia y la Imaginación". Conferencia presentada en Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires. 18 de noviembre de 2009. Recuperado en http://fundacionmujicalainez.org/documentos/conferencia_cristina_pinia.pdf

PONS, María Cristina. 1996. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México D.F.: Siglo XXI.

PRAZ, Mario. 1953. "I Mostri di Bomarzo". *L'Illustrazione Italiana*, 8, pp. 48-51.

PUENTE GUERRA, Ángel. 1984. "Manuel Mujica Lainez o el lector cómplice". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 409, pp. 106-110.

—. 1986a. "Las mitologías personales de Manuel Mujica Lainez". *Sur*, 358-359 (enero-diciembre). pp. 193-212.

—. 1986b. "Cartas de Mujica Lainez". *Colección Puerta del Mar*. Excma. Diputación de Málaga, pp. 156-158.

—. 1994. "Manuel Mujica Lainez". *Hispanamérica, Revista de Literatura*, 67, pp. 61-76.

QUESADA-PORTERO, Raúl. 2010. *Bomarzo y el autobiografismo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Tesis de Doctorado. Universidad de Granada.

REVOL, Enrique Luis: 1986. “La tradición fantástica en la literatura argentina”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 2. pp. 206.

RICOEUR, Paul. 1985. *Temps et récit*. París: Eds. Du Seuil.

RÍO NOGUERAS, Alberto. 2000. “Semblanzas caballerescas del emperador Carlos V”. En: BORRAS GUALIS, Gonzalo, (dir.), *et. al. La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenario de Felipe II y Carlos V.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. 2008. *La Batalla de Lepanto: cruzada, guerra santa e identidad confesional*. Madrid: Sílex.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Rafael. 1973. “Bomarzo, el largo camino de la soledad”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274, pp. 53-72.

ROFFÉ, Reina. 2001. “Entrevista con Mujica Lainez”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 612, pp. 107-116.

ROHRBACHER, René François. 1869. *Histoire universelle de l'Eglise catholique*. Paris. Gaume Frères et J. Duprey, Éditeurs.

ROJAS HERAZO, Héctor. 1972. “Otra forma de la novela americana: Bomarzo una proeza narrativa”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 259, pp. 190-196.

ROQUERO, Luisa. 1999. *El Sacro Bosco de Bomarzo: un jardín alquímico*. Madrid: Celeste.

ROSSELER, Osvaldo. 1986. “Mujica Lainez o el impulsor estético que lo conquista todo”. *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre) pp. 285-288.

RÖSSNER, Michael. 1997. "De la búsqueda de la propia identidad a la deconstrucción de la "Historia europea". Algunos aspectos del desarrollo de la novela histórica en América Latina entre *Amalia* (1855) y *Noticias del Imperio* (1987)". En: KOHUT, Karl (ed.) *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. 1984. "Mujica Lainez un narrador irresistible". *Ínsula*, 455, pp. 10.

RUSSO, Francesca. 2004-2006. "L'Apología del tirannicidio di Lorenzono de' Medici: dalla teoria alla prassi política". Recuperado en www.unisob.na.it/.../2004-2006_6_Russo.pdf

SÁNCHEZ ADALID, Jesús. 2008. "Novela histórica". *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, 1. pp. 44-52.

SANDOVAL, Prudencio de. 1614. *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. Pamplona: en casa de Bartholome Paris, mercader librero.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca. 2002. *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española.

SANSOVINO, Francesco. 1609. *Della origine et de'fatti delle famiglie illvstri d'Italie*. Venecia: Alto bello Silicato.

—. 1565. *L'Historia di Casa Orsina, di Francesco Sansovino: nella quale, oltre all'origine sua, si contengono molte nobili imprese fatte da loro in diuerse prouincie sino a tempi nostri : con quattro libri de gli huomini illustri della famiglia ...* Venetia : appresso Bernardino & Filippo Stagnini, fratelli.

SASSU, Giovanni. 2007. *Il ferro e l'oro : Carlo V a Bologna : 1529-30*. Bologna: Compositori.

SCHANZER, George. 1986. "Un novelista argentino en España". *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre). pp. 257-263.

SCHNEIDER, Marius. 1946. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*. Barcelona: Siruela.

SEGNI, Bernardo. 1830. *Storie fiorentine*. Livorno: dai torchj di Glauco Masi.

SERENO, Bartolomeo. 1855. *Commentari della Guerra di Cipro e della Lega dei principi cristiani contro il turco*. Monte Cassino: Pe' Tipi di Monte Cassino.

SERRANO MARQUÉS, Mercedes. 2000. "Las otras coronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos". En: BORRAS GUALIS, Gonzalo, (dir.), et al. *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 132-138.

SINGER, Irving. 1999. *La naturaleza del amor: cortesano y romántico*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

SOLER SERRANO, Joaquín. 1977. *A Fondo 18. Manuel Mujica Lainez*. TVE. 19 de junio

SPANG, K. et al. 1998. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.

SUFURINO, Jonas. (s. a.) . *Libro de San Cipriano. Libro completo de verdadera magia, O sea Tesoro del hechicero escrito en antiguos pergaminos hebreos. Entregados por los espíritus al monje alemán Jonas Sufurino*. Mexico D.F.: Biblioteca Ciencias Ocultas. Recuperado el 25 de abril de 2014 <http://scans.library.utoronto.ca/pdf/4/42/ellibrodesancipr00surf/ellibrodesancipr00surf.pdf>.

- TACCONI DE GÓMEZ, M^a del Carmen. 1998. "Historia, ficción y mito del discurso narrativo de Mujica Lainez". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. 63, n° 247-248. pp. 175-186.
- THEURILLAT, Jacqueline. 1973. *Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*. Geneve: Les trois Anne-aux.
- TORRES ZAVALA, Jorge. 1984. "Perfil de un arquitecto". *La Prensa*, 10 de junio.
- . 1986. "Perfil de un arquitecto". *Sur*, enero/diciembre, pp. 222-226.
- VALDIVIA DÁVILA, Gonzalo. 2009. "«La muerte del autor», de Roland Barthes". Recuperado en 20 de agosto de 2011 en Maxicrespi-literal.blogspot.com.es
- VARCHI, Benedetto. 1721. *Storia Fiorentina, nella quale principalmente si contengono l'ultime rivoluzioni della Repubblica Fiorentina, e lo sabilimento del Principato nella Casa de Medici*. Colonia: Pietro Martello.
- VASARI, Giorgio. 1986. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimbaue insino a' tempi nostri*. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Einaudi.
- VAST, Henri. 1977. *Le cardinal Bessarion 1403-1473*. Genève: Slatkine-Megariotis Reprints.
- VÁZQUEZ, M^a Esther. 1983. *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrado.
- VILLA-URRUTIA, Wenceslao. 1924. *Cortisanas italianas del Renacimiento: la bella Imperia, Tulia de Aragón, Verónica Franco: estudio histórico*. Madrid: Francisco Beltrán.
- VILLENA, Luis Antonio. 1975. "Inicio de exploración del país. Mujica Lainez.". *Ínsula*, 340. pp. 3.

—. 1984. “A la muerte de Manuel Mujica Lainez. Recordando a Manucho”. *Ínsula*, 450, pp. 10.

WHITE, Hayden: 2003. “El acontecimiento modernista”. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Ediciones Paidós.

ZAGRANDI, Marcos. 2012. “Infierno, Purgatorio y Paraíso de Mujica Lainez”. *Perfil.com*. Recuperado el 7 de enero de 2014 en <http://www.perfil.com/ediciones/cultura/-20124-670-0004.html>

ZANDER, Giuseppe. 1955 “Gli elementi docomunetari sul Sacro Bosco”. *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*. n° 7-9. pp. 19-31.