

«Bomarzo», el sueño manierista de Manuel Mujica Láinez

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA
Universidad de Málaga

En la breve crónica de una estancia en la ciudad de Roma el curioso viajero busca con tenacidad la imagen olvidada de uno de sus «infinitos baúles». Se trata de un «Tiziano perdido»¹, descolocado en la organizada y arquitectónica memoria de Manuel Mujica Láinez, donde las imágenes ilustres del Renacimiento italiano aguardaban en actitudes eternas el toque mágico del escritor que les devolviera la vida².

Pero aquella pormenorizada pesquisa imaginativa del cronista era sólo un pretexto para exhibir las colecciones privadas, que el visitante había ido «atesorando» en su mente prodigiosa, un copioso legado cultural que llevó consigo hasta la «otra orilla»; y fue un gesto repetido, cuya trayectoria puede retomarse centrándonos en un episodio de múltiples significados, que pudo transformarse en símbolo de una identidad cultural construida artísticamente. Recordemos el célebre dibujo de Durero, que sirvió para ilustrar los versos de Angelo Poliziano:

¹ En su crónica de Roma de 1958 Mujica elabora un recorrido imaginativo en forma de ejercicio mnemónico. La localización de un retrato de Tiziano sirve para evocar las figuras de los museos que guardan las pinturas del Renacimiento italiano: Hipólito de Medicis, «con traje de cazador y un gorro de plumas», Aretino, la Cabalgata de los Reyes Magos de Benozzo Gozzoli, «un retrato sutil de Lorenzo Lotto...». Se trata sin duda del utilizado como imagen del duque de Bomarzo. Cf. M. Mujica Láinez. *Placeres y fatigas de los viajes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, págs. 362-370.

² La pintura es una fuente para la Historia en toda la obra de Mujica, que ha diseñado una suerte de poética narrativa utilizando una fantasía en la que las pinturas de los lienzos cobran vida en una cita nocturna. Cf. M. Mujica Láinez. *Un novelista en el Museo del Prado*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

Podéis ver a Júpiter transformado en un hermoso toro por el poder del amor. Se aleja precipitadamente con su dulce, aterrorizada carga, su hermoso cabello de oro flotando en el viento, que agita sus ropajes. Con una mano está asida al cuerno del toro y con la otra al lomo. Alza los pies como asustada del mar y así encogida con miedo y dolor, pide ayuda en vano. Porque sus dulces compañeras han quedado en la florecida orilla, todas gritando «Europa, vuelve». Por toda la orilla resuena «Europa, vuelve», y el toro mira alrededor y besa sus pies³.

Ovidio había cantado en sus *Metamorfosis* el bello rapto:

Se atrevió también la regia doncella, sin saber a quien montaba, a sentarse en la espalda del toro, y a partir de entonces el dios se va alejando insensiblemente de la tierra y de la parte seca de la playa, poniendo primero en el borde del agua las falsas plantas de sus patas, y progresando después hasta llevarse su botín a través de las líquidas llanuras del mar abierto. Ella está asustada, mira atrás a la playa que ha dejado al ser raptada, y con la mano derecha se agarra a los cuernos mientras apoya la otra en el lomo; sus ropas trémulas ondulan al soplo de la brisa⁴.

La poesía y la pintura se alían para elaborar estéticamente uno de los mitos emblemáticos de la cultura occidental, que continuó su andadura inaugurando las *Soledades* de Góngora (Era del año la estación florida/ en que el mentido robador de Europa/ (...))⁵. Y aquel memorable comienzo, que poseía el prestigio de lo clásico, fue recibido por otro gran poeta, lector paciente de la poesía gongorina y de los poetas que le precedieron: en su soneto a Antonio Machado, Rubén Darío concentró en el armónico caracol marino la reverberación del mito:

En la playa he encontrado un caracol de oro
macizo y recamado de las perlas más finas;
Europa le ha tocado con sus manos divinas
cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro (...)⁶.

³ Cf. E. Panofsky. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1985, págs. 36-37.

⁴ Cf. Ovidio. *Metamorfosis*, Lib. II, vv. 868-876, Barcelona, Alma Mater, 1964.

⁵ Cf. L. de Góngora. *Soledades*, vv. 1-2, Madrid, Cátedra, 1979.

⁶ Cf. R. Darío. *Cantos de vida y esperanza*, en *OC*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 679.

El poeta modernista ha recibido el «rumor de [aquellas] olas». Claro que Darío era lector de los clásicos y de los versos gongorinos, como Lezama, que quedó deslumbrado por aquel comienzo de la *Primera Soledad* y se apropió de ella como una de sus «imágenes posibles»; «la derivación en imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno solo de esos hechos, creándolos en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos». Esto es, el tiempo, para el poeta cubano, no es un motivo de aislamiento, ni tampoco la distancia, porque los mitos son compartidos y universales:

Europa arrastraba su cuerpo hacia el lomo sin agua, aunque pudiera caerse. Y Europa comenzó a gritar. El toro, antiguo amante de su blancura, de su abstracción, siguió hacia el mar sin noche, y Europa fue lanzada sobre los arenales, hinchada con un tatuaje en su lomo sin tacha: tened cuidado, ha hecho la cultura (...). Aunque no estemos [los americanos] ni en armonía, ni en sueño, ni embriaguez o preludio: el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompañada risotada baritonal, recibe otras flores en la orilla mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una nueva amistad⁷.

La imagen lezamiana se despliega alegóricamente para significar un nuevo itinerario del viajero arquetípico, era legítimo sugerirlo. Pero si «Europa hizo la cultura», sólo había que reivindicarla —«robar los frutos»— apunta Lezama, y el artista con su fantasía, o sueño imaginativo, se podía contemplar en los espejos multiplicadores, receptáculo de imágenes alegóricas, cuyas construcciones acreditaban la magnificencia del creador, ya integrado en un proyecto colectivo. La Memoria y el Tiempo se conjugaron para iluminar la perspectiva del cuadro, que el compositor reelabora según las pautas de su propia estética, un marco que va acrisolando el sentido, amoldando el estilo, acomodando la glosa a una visión que define su escritura. Así, bajo el supuesto consejo de Averroes, Borges construyó el artificio de sus ficciones: «Averroes (...) dijo que en los antiguos y en el Qurán estaba cifrada toda poesía y condenó por analfabeta y por vana la ambición de innovar. Los demás lo escucharon con placer, porque vindica-

⁷ Cf. J. Lezama Lima. «Las imágenes posibles», en *Esferaimagen*, Barcelona, Tusquets, 1976, págs. 77-79.

ba lo antiguo»⁸. Yendo después tras los pasos de Quevedo y, leyendo sus versos, destacó la feliz adaptación del comentado mito; versos «eminentes», había establecido Borges, sensible a la recreación quevedesca de la leyenda famosa: «Un animal a la labor nacido / y símbolo celoso a los mortales / que a Jove fue disfraz, y fue vestido; / que un tiempo endureció manos reales, y detrás de él los cónsules gimieron, / y rumia luz en campos celestiales(...)»⁹; pues Quevedo le llevaba hasta Virgilio: «Huya el cuerpo indignado con gemido / debajo de las sombras» (*Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*)¹⁰. Y con Virgilio evoca a Leopoldo Lugones: «Recuerdo (...) aquel otro epíteto que también define por el contorno, el *árido camello* del *Lunario*, y después aquel hexámetro de la *Eneida*, que maneja y supera el mismo artificio: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbras*»¹¹. Con «estas reflexiones», que preside la evocación del poeta clásico, Borges simula un encuentro con Lugones, fantasía en un sueño, en el ámbito de una Biblioteca. El soñado Lugones prometía un camino ejemplar para vindicar lo antiguo. Y en su ámbito imaginario fueron modeladas, entre otras obras, los episodios y figuras de Dante y de Shakespeare, que se integraron y homologaron en la irónica fantasía de *Lunario*. Lugones abrió las puertas del tríptico de Dante (Infierno, Purgatorio y Paraíso) a los poetas que siguieron su magisterio, especialmente a Borges y a Manuel Mujica, aunque adiestrados por los estetas de la literatura finisecular, atentos al sueño y a la fantasía, y grandes lectores de Dante, autor de una obra sublime, para quien el *sueño* era un ámbito de encuentro con Virgilio, el gran poeta clásico, el guía invocado que le conduce por la «selva oscura». El *sueño* de Dante fue una metáfora para Borges, reiterada en *El Aleph* y explicada en su exégesis de la *Comedia*, cuya proyección se plasma en ese «encuentro» con Lugones; para Mujica era una perspectiva adecuada a su propia fantasía, que le permitió acercarse a los personajes históricos y a los grandes mitos. Manuel Mujica se traslada al Renacimiento italiano, lo vive en el recuerdo y la nostalgia, lo habita en la fantasía y en el sueño, lo expresa en símbolos y alegorías, lo adapta a su canon estético neomodernista, saturándolo de matices irónicos, pero su versión se inscribe ya en la leyenda.

⁸ Cf. J. L. Borges. «La busca de Averroes», en *El Aleph, OC*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 587.

⁹ Cf. F. de Quevedo. *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 53.

¹⁰ *Ibidem*, Prólogo de Borges a la edición citada, pág. 13.

¹¹ Cf. J. L. Borges, *El hacedor*, en *OC*, pág. 779.

Entre las confesiones de Manuel Mujica aparece una revelación de la génesis de su novela:

En ese momento, en que se abrazaron con sensual empuje dos fuerzas que suelen rechazarse, la que nos impulsa a saber, a agotar el riguroso conocimiento documentado y la que nos acosa con el deseo de ser como pequeños dioses temerarios y de fraguar algo que brote únicamente de nuestra facultad más quimérica, fue el momento en que, definitivamente, con sus defectos y sus esperanzas —a semejanza de su personaje central, jorobado e iluso— nació «Bomarzo»¹².

Para levantar ese «edificio alto y laberíntico», Mujica buscó las alegorías del Renacimiento italiano, que «en mi caso —nos dice el autor— ocuparon el lugar de esos símbolos alucinantes»¹³. Y, aunque «refugiado en un tapiz», tejido con los hilos de la propia ficción, el escritor se vio auxiliado por la previa labor de otros escritores. Los propios comentarios de Mujica sobre los símbolos de Borges ponen de manifiesto la deuda contraída, pues, según Mujica, los espejos borgianos que «reproducen, intercambian y multiplican sin término las imágenes, representan a la literatura (...). Desde el fondo de las épocas, transmitida de espejo en espejo»¹⁴. Y, en esa creencia, el autor de *Bomarzo* cayó en la espléndida trampa de la seducción del borgismo, no pudiendo eludir «su hechizo», y hubo de acatar la elocuente y prestigiosa lección de poética narrativa, en la que se integraban el artificio erudito y una irónica fantasía, que marcaron la creación estética del comentarista. Si Borges fue el traductor de enigmáticas claves especulares, Mujica emuló su magisterio, acercándose a los «mágicos espejos» que tenían el poder de multiplicar las imágenes, haciendo, como Borges, literatura de la literatura, deslumbrado en los espejos de la gran literatura. Retomemos los versos de la *Eneida*: *Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis* (Cae la Noche y abraza a la Tierra con sus alas sombrías)¹⁵. La evocación del poeta latino por el preceptor del joven Pier Francesco, abre una perspectiva inusitada ante el discípulo de Messer Pandolfo, atento y sensible a la poesía que descubre alegóri-

¹² Cf. M. Mujica Láinez. *Páginas de Manuel Mujica Láinez*, Buenos Aires, Celtia, 1982, págs. 88-89.

¹³ *Ibidem*, pág. 88.

¹⁴ Cf. M. Mujica Láinez. *Páginas*, op. cit., pág. 131.

¹⁵ Tomado de Virgilio. *Eneida*, Lib. VIII; cf. vv. 524-525, Madrid, Cátedra, 1998.

camente aquella «selva oscura»¹⁶ de la vida del futuro duque de Bomarzo. Eran los versos de la antigüedad el canto de los orígenes, de la fundación de la «Ciudad Eterna», donde se unían la leyenda y los mitos¹⁷.

Messer Pandolfo, en función de guía erudito, de memoria de la estirpe legendaria, conduce al personaje, a través de las inscripciones sepulcrales y ruinas del pasado, hasta el «origen de la progenie, comunicándole con los héroes de Etruria y con sus dioses ambiguos». La mitología prestó a la ascendencia un carácter ilustre, ya que el apellido Orsini propiciaba el juego con la leyenda apócrifa, como tantas biografías de la antigüedad que el humanismo fue recuperando. Aunque la identidad compleja del personaje va siendo revelada paso a paso, a medida que el propio Pier Francesco encuentra su vida pasada, encerrada en la memoria histórica, pero distorsionada por un espejo multiplicador —el que deformaba las imágenes borgianas—, donde cabían los ecos de la *Comedia* de Dante brindando los soportes de la trama novelesca¹⁸, mientras los versos de Virgilio ofrecían la posibilidad de enlazar la fantasía con el mito y recuperar el mundo heroico.

Cabe plantear: ¿quién es este insólito personaje? ¿Dónde estriba su ambigua verosimilitud? Retomemos la propia evocación:

Felizmente he gozado de la prerrogativa sobrenatural de componer estas memorias, pues de lo contrario —y a pesar del inmenso trabajo que me he dado en proteger mi recuerdo del olvido— nadie conocería de mí más que ciertas informaciones genealógicas y ciertas menudencias biográficas en general equivocadas. 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 maravillo-

¹⁶ El tópico empleado por Mujica remite al Canto I de la *Comedia* de Dante cuando el poeta se encuentra perdido y llega Virgilio para socorrerle. El guía para Pier Francesco es su abuela Diana Orsini, «quien me alentó a seguir adelante por el camino de la selva oscura» Cf. M. Mujica Láinez. *Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pág. 23.

¹⁷ La evocación de la Edad de Oro con la llegada de Saturno, destronado por su hijo Júpiter, fue el reinado del «orden y paz», aunque «degeneró en un tiempo envilecido», quedando las ruinas del pasado, como «recuerdos únicos que duran de otra generación, restos informes de Saturnia y Janículo, ciudades edificadas por Saturno y Jano». Cf. Virgilio. *Eneida*, Lib. VIII, *op. cit.*, vv. 405-506.

¹⁸ Para este tema, véase mi artículo «En torno a Bomarzo» en Homenaje a G. Bellini, *El Girador*, Roma, Bulzoni, 1993.

sa, 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 punto¹⁹.

Una divisa enigmática —un oráculo—, «Los monstruos no mueren», y una utopía, la inmortalidad, pueden guiarnos por el hermético tejido biográfico, por sus símbolos y alegorías, la verdadera maravilla de la fábula de Manuel Mujica, que se va definiendo en un hacer novelesco, explícito en ciertas reflexiones que ofrece la propia novela sobre poética narrativa, es decir, comentarios y ejercicios didácticos acerca de otras fábulas, como, por ejemplo, la exégesis del *Orlando*, que Mujica sugiere en clave de analogías, como acercamiento dialógico del texto ejemplar, la obra de Ariosto, y la propia fábula:

Lo que acentuaba no poco para mí el interés de esas lecturas, es que yo había identificado a sus personajes con mis compañeros de Florencia y de Bomarzo. Hipólito era Orlando; Clarice Strozzi, Bradamante; Pierio Valeriano, Merlín; Beppo era Brunello, el siervo ladrón, el que robó a Angélica el anillo encantado... ¡ay, después comprobé la exactitud de esa sustitución literaria! (...); Adriana no era sino muchas mujeres, porque era las enamoradas sucesivas (...); y Abul (...) era Aquilante el negro, hermano de Grifone el Blanco (...)²⁰.

El sistema de correspondencias no es sino el desdoblamiento de una imagen y su reflejo especular (*Orlando y Bomarzo*), aunque ese reflejo sea explícitamente detectado, bajo la forma de utopía evasiva en pos de los gloriosos paladines: ¿reflejos del *Quijote*? Ahora bien, tras la deseada máscara de Pier Francesco, destaca su condición de príncipe jorobado y melancólico, modelado con los versos de Dante y de Virgilio:

Messer Pandolfo (...) estaba por Aquiles y Eneas, quienes poseían pasaportes homéricos y virgilianos, legalizados oficialmente, desde la remota antigüedad, con muchos sellos eruditos (...). Para él (...), la nobleza augusta (...) [era] de la *Iliada* y de la *Eneida* (...)²¹.

¹⁹ *Bomarzo*, págs. 593-594.

²⁰ *Ibidem*, págs. 127-128.

²¹ *Ibidem*, pág. 125.

El duque de Bomarzo necesitaba sentir como, «Pierio Valeriano, que su sombra prolongaba tantas sombras memorables»; en el caso del humanista, la de Marsilio Ficino, la de Poliziano, la de Pico de la Mirándola; en el del solitario príncipe, una tradición cultural, que se acota en la creación artística del Renacimiento italiano, pero con gran relevancia de la *Comedia* de Dante y de la *Eneida* de Virgilio: Mujica ha optado por elegir a las figuras de la *Comedia*, lícitamente precedido por el gesto de otros escritores hispanoamericanos, iluminando aquellas «sombras» con los materiales de la Historia, pero sin que perdiesen su auténtico carácter maravilloso, rasgos que definirán el canon estético finisecular, que Mujica adoptó comunicando las imágenes literarias a través de los siglos, como un demiurgo, con poderes visionarios para el saber hermético: en *Bomarzo* se da una perfecta síntesis que se estructura en clave de acceso a la sabiduría, en una glorificación del Arte. Partiendo de ese marco referencial, la biografía del duque de Bomarzo es una vida «maravillosa», cifrada y hermética, contemplada en los bellos y sugerentes espejos florentinos:

De espejos estaba cubierta la habitación adonde Pantasilea me condujo, y eso que no había prosperado todavía la moda que luego creció y a la cual se debió que, cuando Catalina de Médicis era reina de Francia, decorara una de las salas de su palacio, en París, con ciento diecinueve espejos. Me vi reflejado en ellos con horror. En los muros, entre los paños de tapicería, múltiples jorobados vestidos de color cereza (...) ²².

Pero, en esa multiplicación infinita —literaria para Borges y Mujica— faltaba la efigie «verdadera», la que proporcionó Lorenzo Lotto, en el marco de Venecia, la ciudad «líquida», aérea, transparente, como si no fuera una realidad sino un pensamiento extraño y bello». En aquella ciudad, donde el amor conjugaba «el agua y el aire», el duque de Bomarzo busca su propia imagen en el espejo-cuadro de Lorenzo Lotto, el «solitario del arte», el que sabía plasmar el patético sentimiento de la fugacidad del tiempo que planea sobre sus retratos, [con] su gusto por los símbolos» (las llaves, las plumas literarias, los pétalos de la rosa, el libro, el cuerno de caza, el pájaro muerto (...)).

El personaje se descubre en su retrato:

²² *Ibidem*, págs. 151-152.

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 ahito de materia (...) ²³.

Aunque se iban iluminando los ángulos de esa personalidad compleja, el duque sigue buscando las claves de su oculta identidad, viéndose auxiliado por el mago Silvio de Narni ²⁴, quien le hace entrega del manuscrito de la «monja visionaria de Murano» —imagen de la profética Sibila de Cumas que trazó el camino de Eneas— ²⁵, augurando a Pier Francesco un destino sin par: «*Dentro de tanto tiempo, que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo*».

Para llegar al desciframiento de aquella profecía, debemos retornar al comienzo, al inicio de la vida, trazada en el horóscopo de Sandro Benedetto ²⁶, pues en «el ajedrez de la vida» del futuro príncipe los astros jugaron un papel importante. Según la predicción del astrólogo: «el Sol en signo de agua, reforzado con mi buen aspecto ante la Luna, me confería poderes ocultos y la visión del más allá, con vocación para la astrología y la metafísica. 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 (...) parecían otorgarme una vida ilimitada (...) y que Venus (...) indicaba facilidades para las invenciones artísticas sutiles. Pero (...) el maléfico Saturno, agresivamente ubicado me presagiaba desgracias

²³ *Ibidem*, pág. 367.

²⁴ La figura del hechicero o conjurador, muchas veces astrólogo, que lograba comunicarse con el demonio, era aceptada en el Renacimiento. Silvio de Narni aparece en la narración de Palingenio, ostentando la facultad de tener el poder mágico de hacer cautivo al demonio Ammon, siendo paje del cardenal Orsini. La leyenda reproducida en *Bomarzo*, cf. J. Burckhardt. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Escelicer, 1974, págs. 432-433.

²⁵ Una de los rasgos característicos de la *Eneida* es la función del oráculo. La Sibila con sus vaticinios va iluminando el camino de Eneas llevándole a cumplir su destino. Desde el Libro III, o Libro del destino, la vidente de Cumas conduce los pasos de Eneas, cf. *op. cit.*, vv. 615 y ss. Pier Francesco recibe el oráculo, la «frase sibilina» de la Monja de Murano.

²⁶ La creencia en los astros fue tan general que Alejandro Benedetto era un astrólogo famoso de Nicolo Orsini-Pitigliano. Marsilio Ficino trazaba los horóscopos de los hijos de la casa Medici, a León X le vaticinó que sería Papa. Cf. J. Burckhardt. *La cultura*, *op. cit.*, págs. 420-422.

infinitas, sin que Júpiter (...) lograra neutralizar aquellas anunciadas desventuras»²⁷.

El horóscopo de Benedetto es una profecía que se va realizando en el desarrollo biográfico como ejercicio narrativo, cuyos diseños y figuras han sido tomados del modelo pendiente, incluido su significado oculto. Las construcciones matemáticas, la geometría y la aritmética, se consolidan en la pasión por lo arquitectónico, una de las pautas del compositor del texto, al igual que las ruinas, que encierran el sueño arqueológico del esteta finisecular: los palacios, las casas, las villas y jardines son ámbitos mágicos con significados que trascienden el orden estético²⁸; en tanto que el cuadrado, el círculo, el arco, el poliedro adquieren una dimensión simbólica, integrada en sutiles y explícitas alegorías del relato²⁹. *Bomarzo* es fiel exponente del sueño del humanista del Renacimiento, cuyo ejemplo sublime pudiera encontrarse en la *Hypnerotomachia Poliphili*³⁰. Si bien, antes de establecer las correlaciones y analogías entre ambas fábulas, vayamos hasta aquel indefenso personaje, cuya imagen grotesca rompía los moldes de la Augusta Belleza, que justificaba la obra del artista y la acreditaba en la galería de los hombres famosos.

²⁷ *Bomarzo*, págs. 15-16.

²⁸ La descripción del Parque de Bomarzo es significativa como ejemplo: «En las cercanías de Roma, junto a Viterbo, en las afueras de la pequeña ciudad de Bomarzo con su castillo Orsini, melancólicamente grandioso, se encuentran (...) monstruos, gigantes (...) en el más desordenado de los parques, que recuerda tanto los paisajes mágicos de los dibujos manieristas (...) *meraviglia* escultórica y arquitectónica (...). La desfiguración del cuerpo humano, de la arquitectura y hasta de la Cosmogonía se lleva aquí a cabo con un cálculo de locura; se emplea conscientemente como un medio estético. La belleza ha de ser algo despiadado, terrorífico (...) de una confusión diabólica». Se han apuntado paralelismos con Vitruvio; y se ha considerado como inspiración de «cálculos astronómicos con impresionantes cadenas genealógico-saturnianas». «Tergiversación» de todas las normas arquitectónicas. Cf. G. R. Hocke. *El mundo como laberinto*, Madrid, Guadarrama, 1961, págs. 161-165.

²⁹ La teoría de las proporciones (armónicas y geométricas) se basan en el platonismo y en creencias esotéricas de origen egipcio. La ley del Número preside las construcciones armónicas sustentando las formas renacentistas. Cf. MC. Ghyka, *El número de oro*, I, Barcelona, Poseidón, 1978, págs. 81-144.

³⁰ La obra de F. Colonna, editada en Venecia en 1499 por Aldo Manuzio. Una peregrinación en sueños a través de jardines con figuras alegóricas. Ha sido considerada como el modelo del Parque de Bomarzo. Cf. F. Colonna. *Hypnerotomachia Poliphili*, Zaragoza, Las Ediciones del Pórtico, 1981.

Dos recuerdos esenciales definen la infancia de Pier Francesco, y ambas evocaciones tienen su origen en la relación con el padre, en el desprecio y el castigo que le enfrenta a la figura del esqueleto, el «monje coronado de rosas marchitas», encerrado en las entrañas de Bomarzo, y cuyo descubrimiento induce al sueño primero en que Eros y Thanatos se confunden, como primera iniciación del personaje. Una alianza reiterada en su posterior itinerario. Y, junto a esta imagen enigmática, que neutraliza la armadura etrusca del guerrero, donación de Diana Orsini, el niño maltratado oirá la voz redentora del condotiero, narrador del traslado del *David* de Miguel Ángel por las calles de Florencia. Ambos episodios confluirán en la personalidad del duque, pues «el niño bufón (...) estaba señalado y reservado para un destino incomparable, infinitamente superior (...). A una distancia de siglos el señor de Bomarzo se autocontempla enraizado en aquella tierra de «un pueblo indescifrable [gente] 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 y fascinante». Un lugar, nostálgicamente evocado, visto por el personaje como «Mi casa, mi casa maravillosa fue Bomarzo».

Tras la primera iniciación en el solar de Etruria, donde «la Muerte, la Gran Muerte, rondaba» por todas partes y, guiado por los símbolos astrales y los versos de Virgilio («*Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis*»), Pier Francesco camina, como Dante, hacia el destierro y hacia la sabiduría, dirigiéndose a la ciudad, objeto de las lamentaciones del poeta, con su preceptor Pandolfo y sus dos pajes, Beppo, el Día, e Ignacio de Zúñiga, la Noche; dos alegóricas figuras que adquieren su significado en las estatuas florentinas, en los «dos duques anodinos y apuestos, el *Pensieroso* y su tío, que se contemplan eternamente en los sepulcros de Miguel Ángel». Beppo e Ignacio tendrán como referente «la antigua antítesis entre la vida activa y la vida contemplativa»³¹, propiedades de los dos planetas, Júpiter y Saturno.

El desterrado de Bomarzo se erige en peregrino que ha vivido ya la experiencia tenebrosa, en su recorrido de las tumbas y restos de sarcófagos antiguos, culminando en el encuentro con el esqueleto guardado entre los muros del castillo. Pero aquella dolorosa iniciación debía cumplirse, pues «el cami-

³¹ El Día y la Noche simbolizan «*il Tempo che consuma il tutto*». El *vir activus* y el *vir contemplativus* correlativos a la *iustitia* y a la *religio* es una forma de escapar al círculo vicioso de la mera existencia natural y pueden obtener la beatitud temporal y la inmortalidad eterna. Cf. E. Panofsky. *Estudios, op. cit.*, págs. 272-274.

no de la sabiduría pasa por la «puerta estrecha» del misterio de la contemplación de la muerte»³² para transfigurar al héroe, purificado por las lágrimas, que deviene en visionario-soñador. Es el visionario el que descubre Florencia como si surgiera del agua, en la estación en que florece —como su nombre indica—, la primavera, anunciada en «el ancho vuelo de golondrinas [sobre los] muros» que protegen el santuario del Arte y de la Belleza, alojados en «la capital de la hermosura», la nueva casa que acoge al ultrajado Orsini, para quien la visión alucinada de la ciudad emergente se centra en el *cortile* del palacio de la Vía Larga, «en su gran patio cuadrado (...) donde estaban reunidos los personajes descollantes que actuaron en el drama de mis años próximos (...). Los abarqué a todos juntos (...). Eran ocho personajes ubicados concertadamente como en un fresco», destacando, entre los sarcófagos romanos, las figuras alegóricas que formaban un conjunto armónico, con un centro ocupado por Hipólito de Medicis —traductor de la *Eneida*—, puesto que todos se ubicaban en torno al «sol victorioso de ese sistema planetario» —Hipólito— junto al grupo de los Medicis, y todos eran parte de una sinfonía musical con «dos notas distintas», Adriana y Abul. Detenido ante ellos, el hijo del duque de Bomarzo con sus taras físicas y su estirpe mitológica.

Pero estas armónicas y musicales figuras son recuperadas por el soñador:

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 (...). 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

³² «Polifilo cruza la necrópolis y medita sobre las tumbas». Este momento de la *peregrinatio* de Polifilo ofrece imágenes de un paisaje de ruinas arquitectónicas: columnas, capiteles, frisos y palmeras salvajes. Después, llega el Visionario al templo piramidal (Templo de la Fortuna). Cf. E. Kreutzulesco-Quaranta. *Los jardines del sueño*, Madrid, Siruela, 1996, págs. 105-106. En la *Hypnerotomachia* se destaca la figura del lobo junto al Visionario, *op. cit.*, aiiii.

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 del cuello. Y en esa cadena fulguraba la medalla de Benvenuto Cellini (...), y las figuras de la medalla, la osa y la flor³³.

En el diseño de las estructuras geométricas se advierte un simbolismo que homologa ambas agrupaciones arquitectónicas: en el palacio, el cuadrado — el patio— y el círculo —los personajes— constituyen un *Zodiacus vitae* con su idea de movimiento sugerida en el Sol, Hipólito, el Día, Adriana, y la Noche, Abul: duplicación y sucesión a través del juego de las figuras humanas, sometidas a la medida, armonía, ritmo y equilibrio, según la *Divina proporción*, que representa el poliedro Luca Pacioli³⁴, como síntesis del neoplatonismo renacentista y del hermetismo analógico finisecular³⁵, pero asimismo el trancurso temporal, la sucesión continuada; en el sueño el *David* propone la apoteosis del Arte, aunque dibuja con sus piernas un arco singular, que sugiere el triunfo del Tiempo, cuyo devenir es el ballet de las figuras (Hipólito, Adriana, Abul y el Soñador misterioso, integrado plenamente en aquella composición), conjugándose dos apoteosis: el Triunfo del Arte y el Triunfo del Tiempo.

El conjunto de ámbitos y figuras de esas construcciones alegóricas, la cualidad de las mismas, pueden referirse a la *Hypnerotomachia Poliphili*, a sus emblemáticos *loci* y a su despliegue de imágenes: en la aventura del peregrino Polifilo hay una primera experiencia de sueño-pesadilla en la que participan la oscuridad y la muerte, pasando después a recorrer el camino, que tiene, en aquella primavera, y en el ámbito florentino, una doble pauta: el encuentro con la amada, seducido por la belleza (plano físico), y el des-

³³ Bomarzo, pág. 103.

³⁴ El canon de las proporciones del cuerpo humano se fundamenta en un paradigma geométrico de la armonía del Cosmos. Platón en el *Timeo* propone esta construcción y el Renacimiento toma este canon para las construcciones artísticas. El poliedro fue ilustrado por Leonardo. Cf. M. Ghyka. *El número*, págs. 45-80; y Luca Pacioli. *La Divina Proporción*, Madrid, Akal, 1987.

³⁵ El sistema de correspondencias del microcosmos y el macrocosmos es una creencia de la filosofía ocultista de los modernistas. La concepción analógica como ley del sistema de las correspondencias, en Octavio Paz. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, págs. 91-143.

cubrimiento de la Sabiduría³⁶. El paralelismo con los episodios novelescos es relevante: en Florencia el adolescente Pier Francesco, a pesar de su corta edad, se enamora de Adriana dalla Roza, un amor imposible y, a su vez, una figura simbólica, pieza esencial del saber oculto que debe obtener el futuro duque de Bomarzo, quien en su «peregrinación en sueños», como Polifilo, accede a la visión de la «Idea de la Belleza», el *David*, que se elevaba hacia las nubes, aunque la estatua encierra un doble significado que conecta con el *Zodiacus vitae*, captado por la mirada profunda del visitante, cobrando relevancia en el modelo del *Polifilo* con la llegada del Visionario a la *Sala de los Astros*, donde encuentra «un pavimento, hecho de losas de mármol negras y blancas [la Noche, el Día], representando un tablero de ajedrez» —recordemos que Pier Francesco va conociendo ese juego, imagen de la vida, en las distracciones de la gente bulliciosa y «gárrula» de Florencia— y «dominando la pared, que da a la puerta, medallones en los que aparecen escritos los nombres de los siete planetas», un sistema que toma vida al ser representado por figuras de danzarinés humanos de un ballet en el escenario de la *Sala de los Astros*.

En su evocación novelesca Pier Francesco va trayendo las imágenes del «Bosque de los Monstruos», utilizándolas para su propio laberinto alegórico, diseminando el trazado aunque va sugiriendo sus claves, sobre todo si se tienen en cuenta las homologías con el *Polifilo*, pues es el hilo conductor que ayuda a descifrar el libro. Los sueños se reiteran, como los cortejos, pero siempre hay una imagen, un símbolo, que va abriendo el camino de la comunicación del conjunto, disgregado y esparcido en el ámbito del sueño o en el de las leyendas, donde toda fantasía es posible, como la historia de Annone.

Adaptando el aprendizaje cervantino, Mujica intercala la fábula del prodigioso elefante del Papa León X³⁷, una leyenda que confiere rasgos misteriosos a sus dos exóticos protagonistas, el esclavo negro Abul y su elefante fantástico. Luego, como en las narraciones cervantinas, Abul formará parte

³⁶ Cf. E. Kretzulesco-Quaranta. *Los jardines*, op. cit., págs. 90, 144-148, 159-160.

³⁷ La historia de Jonás saliendo del vientre de la ballena es parecida a la de Polifilo saliendo del vientre del elefante: ambos animales, el de la Biblia y el del *Sueño*, representan la tierra de la que el hombre saldrá algún día. León X recibió como regalo un elefante vivo, que cuidó con celo. En el siglo siguiente, Alejandro VII hizo erigir —por Bernini— un monumento que reproduce el grabado del Polifilo en Roma. Cf. E. Kretzulesco-Quaranta. *Los jardines*, op. cit., págs. 118-119.

de la historia principal, en su condición de paje del futuro duque de Bomarzo. Pero en aquella leyenda, que narra Hipólito de Médicis, Abul y Annone eran los miembros de un desfile singular, presenciado por el propio Pontífice, asombrado ante la comitiva del «melancólico» y «triumfante» domador, «que brillaba allá arriba como una alhaja de obsidiana», montado en la bestia, cargada con su castillo de plata, y acariciando a un «leopardo agazapado en el lomo», en tanto la comitiva se abría paso con el caballo blanco, «resplandeciente», que montaba un sarraceno. El espléndido animal moriría más tarde: —«no se sabe»— de enfermedad, de tristeza o de vergüenza, aunque su memoria se guarda en la pintura de Rafael y en la escultura del Parque de Bomarzo (nos atrevemos a sugerir que es una versión apócrifa), demandando una interpretación convincente al sentido de la alegoría que encierran estos insólitos personajes; y, a pesar de que el narrador nos detiene —«más adelante se entenderá el sentido de esta alegoría»—, es imprescindible aprovechar las sugerencias de las propias imágenes para buscar su significado arquetípico. Recordemos el polícromo cortejo: «Abul iba, con el leopardo, encima de la muchedumbre atónita, como si bogara en la proa de una mecida galera (...) surcando un mar de cabezas (...), y sintiendo contra los flancos del navío imponente, en lugar de los golpes de los albatros y de las gaviotas, los aletazos de las aves selváticas del trópico».

En el grupo esculpido del Parque de Bomarzo se guarda su memoria, pero el narrador observa: «ya no quedan casi rastros de la figura del propio Abul, roída por el tiempo, que se yergue sobre la testa. En cambio a quien se distingue bastante bien es a Beppo (...). El elefante enrosca su trompa en torno del cuerpo del soldado, de Beppo, y lo destruye»³⁸. Falta el leopardo, si bien se han añadido algunos elementos en la disposición de las figuras, lo que permite al fabulador proponer nuevos significados simbólicos, siguiendo los rasgos descriptivos y las sugerencias analógicas, pues volvemos a topár con la ambigüedad del significado; si el elefante-navío es la Tierra en movimiento con su medida, el tiempo en ritmo majestuoso, el leopardo, emblema de ese tiempo roedor, y las aves, de su fugacidad, la trompa circular del misterioso Annone sugiere el retorno, la posibilidad de la vida que resurge, como Beppo, el guerrero emblemático que exhibe su victoria, la Vida que comienza.

Las imágenes de la fantástica comitiva son presentadas como evocación, de la misma forma en que aparecía descrito el desfile del *David*: el condo-

³⁸ Bomarzo, págs. 111-112.

tiero, Gian Corrado, y el cardenal, Hipólito, son los narradores que conservan la memoria de dos episodios complementarios, dos marchas triunfales, de una fiesta, reiterada en el sueño, que tendrá como objeto la doble celebración: el Triunfo del Arte (el traslado del David) y el Triunfo del Tiempo (la marcha de Annone y su séquito). Las combinaciones de las figuras son infinitas, pero el movimiento es constante: el cortejo, las acrobacias, el ballet, la danza ... etc. Todo se va desarrollando al ritmo orquestado, según las directrices de la fábula, pero sin perder la referencia de las imágenes consagradas artísticamente, receptáculo de una estética y de una metafísica: el elefante de León X tendrá en *Bomarzo* una nueva leyenda, aunque ya era famoso:

Este momento recuerda tanto al Elefante portando un obelisco del *Polifilo* como a innumerables elefantes indios portadores de palanquines. Aquí la *Turris Sapientiae* sustituye al obelisco. El «maestro en pensar» está encaramado al cráneo del animal («aufer caput», decía Polifilo). El elefante levanta con la trompa al neófito vestido con túnica y con la coraza de «combatiente» (por amor a la Sabiduría...). Apartado del suelo, este nuevo Polifilo tendrá un lugar en la torre, donde podrá meditar sobre las enseñanzas del maestro; en especial, sobre las relativas a la futura resurrección³⁹.

Pero el tiempo, que fluye y retorna, también puede pararse, aunque sea un sueño ilusorio, al conjuro del saber, del arte (de la poesía y de la música) y del amor:

En el palacio de la via Larga el tiempo se había detenido mágicamente y era imposible medir su curso (...) la *Duchessina* y Adriana dalla Roza (...) conocían a los escritores clásicos y a los actuales; cantaban los versos de Virgilio al son del laúd; discutían a Cicerón (...). Y fascinaban, poéticamente, como si fueran algo incomparablemente prodigioso, casi monstruoso (...) capaces de discurrir sobre Vitruvio, sobre Plinio, sobre Columela, sobre Petrarca, sobre el divino Rafael (...). Así vivía yo, como en un sueño (...). Hasta que enfermó Adriana⁴⁰.

³⁹ Cf. E. Kretzulesco-Quaranta. *Los jardines*, op. cit., pág. 281.

⁴⁰ *Bomarzo*, pág. 129.

Puesto que la serie de los alegóricos Triunfos, que cantó Petrarca⁴¹, era una cadena de personajes y gestos arquetípicos, ilustrados como fastuosos cortejos, la recuperación de aquellas imágenes era un aspecto esencial de la fábula que intenta plasmar las famosas alegorías, que encerraban el sentido de la vida, traducidas artísticamente en la poesía y en la pintura. Para Mujica, Adriana es el personaje que pertenece a la vida real de su héroe y a la vida ficticia, personaje de la vigilia, pero también del sueño, esto es, la heroína del episodio que cantó Betussi para honrar al duque de Bomarzo⁴², y a la vez «muchas mujeres, porque era las enamoradas sucesivas que surgen en los cantos». Adriana es el mito del Amor, «una emoción y un tema» —que fue enaltecido en los *Orlandos*— y el de la Castidad, amenazados y destruidos por la Muerte, representada en la figura de Nencia, cuya «presencia acechante se añadía a la perturbación que nacía del ámbito (...). Sentía, enseguida lo advertí, una admiración ciega por las viejas familias, por los títulos, por las glorias de los linajes (...); [por] los Orsini, quienes habían concluido transmutándose, para ella y los suyos, en unos ídolos lejanos y todopoderosos, labrados en un metal tan divino que sus jorobas se volvían aureolas y su renquera majestad».

Pier Francesco acude a Virgilio, y la *Eneida* deviene en oráculo que guía sus actos, como guía la pluma del escritor, pues «¿Acaso no corría sangre de mago por las venas de Virgilio? ¿Acaso, a través del hechizo danteresco, no lo consideramos como un nigromante, como un vaticinador?»⁴³. Y en el libro estaba cifrado el encuentro con Nencia: en la capilla del palacio florentino, cuyos muros había decorado Benozzo Gozzoli con su cabalgata de los Reyes Magos, «que seguía girando con lenta ceremonia», en tanto el joven Orsini se «hacía hombre (...) en brazos de la Muerte, que para poseerme había adoptado la máscara de una mujer enloquecida de lujuria! ¡Y

⁴¹ Los cortejos están en la aventura de Polifilo, «Un desfile de carros que ilustra los triunfos de Zeus: Europa, *la Tierra*; Leda, *el Agua*; Danae, *el Fuego*; Semele, *el Aire*». La fiesta báquica cierra los desfiles del Polifilo. Cf. F. Colonna. *Hypnerotomachia*, *op. cit.*, págs. Kiiii-liiii; y E. Kretzulesco-Quaranta. *Los jardines*, *op. cit.*, 175-178.

⁴² G. Betussi. *Il Raverta*, Dialogo quale si ragiona d'amore, el gli effetti suoi, Vinegia, MDLXII, págs. 26 (Lib. Secondo).

⁴³ *Bomarzo*, pág. 170; al perderse la creencia en los dioses y en los oráculos, se puso de moda «abrir al azar un ejemplar de Virgilio para descubrir el porvenir en el pasaje que caía ante los ojos (sortes vergilianae). Cf. J. Burckhardt. *La cultura*, *op. cit.*, pág. 426; Nencia de Barberino era el nombre del poema de Lorenzo el Magnífico, *Ibidem*, págs. 300-301.

eso sucedía en un sitio sagrado, en la capilla de los Reyes Magos, profanada por mí!».

El episodio culmina en el sueño del que va surgiendo «el parque rocoso poblado de enormes esculturas. Era el parque de Bomarzo. Yo no podía entenderlo aún, pero ese era el parque futuro de Bomarzo, mi obra peregrina. Y en medio de los monstruos, los dragones, los titanes, que emergían de la fronda, experimentaba un alivio maravilloso»⁴⁴. El sueño premonitorio es un augurio que debe cumplirse, pero, antes, el personaje retorna a sus orígenes, llevando consigo el recuerdo de la rosa de Pantasilea, «pisoteada» en el tumulto, el presagio nefasto del ave de Juno, con «su cola de meretriz (...) como un bordado blasón maléfico», y la pasión por el misterio de la «casa, herrumbrosa [y] dorada», que se traduce en «la serena visión» de Bomarzo y en «la voz familiar del agua», sugiriendo un comienzo feliz para un ámbito milenario y fascinante. Es allí donde el duque afirma su dominio, cerca de los sarcófagos etruscos, uniéndose a Porcia y a Juan Bautista Martelli, los mellizos que forman un solo cuerpo, confundidos en «el penumbroso reducho que la Muerte regía». La Muerte, que presagiaba el canto del mirlo (para Girolamo) o el grito del pavo real (para el padre), el ave de Juno, y que es inseparable del grotesco jorobado, despejando su camino al dominio de Bomarzo. Pero entre los muros del castillo, en su laberíntica estructura, vigila un rival, en «su cárcel oscura, y desde ella gobernaría el palacio». Motivado por el recuerdo de «la visión macabra (...) la imagen yacente del esqueleto burlón», Pier Francesco busca sin descanso a aquel enemigo, «recóndito y temible», que emponzoñaba, «como un cáncer, la médula de Bomarzo», intuyendo sutiles analogías: «el esqueleto invisible había llegado a transformarse en algo semejante a esa conciencia de la cual yo me había desembarazado». La pesquisa le va mostrando el camino de la propia identidad, aunque los mensajes oraculares oculten su significado bajo el artificio emblemático; el horóscopo de Sandro Benedetto y la profética adivinanza del padre («Los monstruos no mueren») acreditan la singularidad del duque de Bomarzo, dueño de un emblema que cifra su destino («Haría copiar la pintura anunciadora, en un fresco que cubriría una de las paredes del castillo (...) la desnudez de Venus, el yelmo de Marte, los músculos de Saturno agrícola, el arco de la Luna y la áurea sonrisa del Sol») preparando el camino para la revelación en clave de sueño alegórico:

⁴⁴ *Bomarzo*, op. cit., pág. 173.

Soñé —siempre soñaba— que Marte y Venus me conducían por un corredor penumbroso. El olor a carroña daba náuseas. Llevaba en la cabeza mi corona de oro. La mano de Venus era firme como la de un hombre, y la de Marte, delicada como la de una mujer. Al término del camino, me aguardaba el esqueleto, y yo sin miedo alguno, me tendía junto a él hasta que, poco a poco, iba desapareciendo, como si el esqueleto me absorbiera, y me iba transformando en él, de forma que ambos constituíamos una sola masa tétrica. Mi diadema era sustituida por la suya de flores marchitas. A través de sus cuencas vacías miré a los dioses, al guerrero y a la enamorada que me sonreían, inclinándose ante el coronado señor que, como si se asomara a un palco de enrejados huesos, los contemplaba, más allá de la muerte⁴⁵.

La extraña combinación de las imágenes, en la insólita fusión de los dos «señores» de Bomarzo, plantea la necesidad de resolver una serie de cuestiones, considerando que toda la trama novelesca se caracteriza por la urdimbre de un significado alegórico complementario, que da coherencia a la fantasía dentro del marco estético que define la escritura; el diálogo culturalista abarcador de arquetipos así como la versatilidad de las fuentes artísticas (la literatura, la pintura, los emblemas, las creencias herméticas), pueden servir de pauta para la resolución de los enigmas esenciales de la fábula: ¿Qué sentido tiene el sueño de Pier Francesco? ¿Cuál es la verdadera identidad del duque coronado con la diadema de flores marchitas? ¿Cómo se explica la metamorfosis? Para encontrar la respuesta habrá que contemplar de nuevo la imagen del misterioso huésped del castillo. Evoquemos su descubrimiento:

Aquella estirada forma era un esqueleto, o, mejor dicho, una momia (...), que ostentaba un ropaje gris, sórdido, de agujereada estameña, con cintajos desvaídos que lo escarnecían y lo transformaban en una obscena parodia. Había sido colocado contra el muro, en posición yacente, afirmando la mandíbula en una mano, el codo en el suelo, y la cabeza, cuya frente se ceñía con una corona de rosas mustias de trapo, mostraba, bajo las sucias flores, algo indefinido y horrible, que parecía una calavera y también parecía un rostro humano⁴⁶.

⁴⁵ *Bomarzo*, op. cit., pág. 232.

⁴⁶ *Bomarzo*, op. cit., pág. 53.

La inquietante figura ostenta un gesto arquetípico, que sugiere su propia identidad si buscamos en la tradición pictórica, puesto que «el motivo de la mejilla apoyada en la mano», procedía de una tradición milenaria, y se adaptó a la representación de Saturno y la melancolía, convirtiéndose en un rasgo simbólico que expresa «dolor, fatiga y meditación». Dante había propuesto a Saturno como «astro de la contemplación sublime», mientras que, para Marsilio Ficino, Saturno era un astro esencialmente desfavorable, y la melancolía un sino esencialmente desdichado»⁴⁷. Pero si, desde la antigüedad, en la *Eneida* de Virgilio, el reinado de Saturno representó la mítica edad de Oro, asociada a su héroe civilizador, éste tuvo también un rostro negativo como dios planetario destructivo, como dios del tiempo. Sus atributos completan la imagen maléfica: la guadaña o la hoz al igual que su cuerpo contrahecho y su pierna defectuosa; así como la escarcela y las llaves le confieren el aspecto de poder y de guardián de la riqueza.

Considerando el marco histórico en que se inscribe la vida del duque de Bomarzo, no es aleatorio proponer analogías entre las dos imágenes que se funden en el sueño. Toda vez que las figuras complementarias del diseño hermetico —astrológico de la fábula novelesca van aclarando el doble significado de los personajes, dentro de un contexto propicio a la búsqueda de episodios fabulosos y osadas alegorías. Manuel Mujica construye la quimérica aventura de ensamblar la Historia con el Mito, sugiriendo la fantasía de un eterno retorno de los personajes inmortales, viviendo de nuevo en la trama simbólica de su fábula: Pier Francesco busca su identidad y su destino, revelados en el sueño, pero no sabe descifrar las imágenes, se transforma así en «el buscador que, sin saberlo nunca, es el objeto de su busca»⁴⁸. La duplicidad del personaje posibilita el juego con las imágenes del yo, mediante el artificio especular —como en los relatos de Borges— pero esos reflejos eran confusos y deformados, enigmáticas figuras que se mostraban indescifrables. La doble faz del personaje se le revela ante un espejo, que es un símbolo del conocimiento —metáfora de la angustia, de la muerte y del tiempo—⁴⁹, cuan-

⁴⁷ Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl. *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991, págs. 205-214.

⁴⁸ Es un tema de la literatura fantástica que utiliza Borges. Cf. Prólogo a Hawthorne, *El gran rostro de piedra*, Madrid, Siruela, 1986, pág. 12.

⁴⁹ La metáfora del espejo como una alucinación, imagen de la angustia, de la muerte y del tiempo es una realización del Manierismo, pasado el alto Renacimiento. Cf. G. R. Hocke. *El mundo*, op. cit., pág. 13.

do Pier Francesco contempla el transcurso del tiempo devorador en las polillas, los ratones y el polvo de los cofres, que guardan los ruinosos despojos de los trajes, y en su propio rostro envejecido:

Arrugas hondas surcaban mis mejillas (...). Lo único que permanecía intacto en aquella devastación, del muchacho pintado por Lorenzo Lotto, eran los ojos intensos (...). Alcé la vista una vez más y en el espejo distinguí, detrás de la mía, otra cara que no era la del pequeño paje. Djem despertó, se estiró y gruñó sordamente. (...) giré despacio hacia el espejo. En su agua quieta estaba aguardándome la cara alarmante, ubicada, al parecer, detrás de mí, en las sombras de la habitación. (...) No podía apreciar sus rasgos, porque la envolvía una inexplicable vaguedad, como una bruma verdosa, o como si estuviera envuelta en finísimas telarañas. (...) 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 la cara, entre tanto, avanzaba lentísimamente hacia mí, como si ascendiera del arcano de un pozo tétrico, atravesando el vaho de la niebla. Era horrible. Su horror no procedía de los rasgos, velados por la curiosa materia verdigrís, que los arropaba como una secreción flotante, sino de la expresión, de la incomparable maldad que (...) emanaba de sus ojos (...) ⁵⁰.

La magia del espejo oculta y revela la atroz identidad, en su realidad más negativa, llegando a completar una figura ya anticipada en el sueño, aunque el gesto arquetípico del «esqueleto yacente» sugería la meditación y la creación, signo del pensador y del artista, y la visión del espejo descubre asimismo el aspecto maléfico, sugerido en los rasgos de la vejez y la destrucción. Dando como resultado la doble faz que concita el «Narciso horrorizado» que «rehuía [su] imagen en el espejo al cual asomaba la imagen del Demonio». Y es precisamente en ese desdoblamiento fantástico donde reside la clave explicativa de la recreación novelesca de Bomarzo, cuyos monstruos van representando una vida, un itinerario alegórico, soñado de nuevo por el novelista con la ayuda del saber hermético y del saber literario: el *Zodiacus vitae* de Palingenio cobra vida en los personajes novelescos y en su diseño topográfico, de tal manera que las figuras quedan ubicadas, según la distribución de las *casas* astrales, en dos ámbitos antagónicos y complementarios. Y así

⁵⁰ Bomarzo, pág. 613.

Bomarzo, con su esqueleto («la momia embalsamada en un sarcófago de vidrio que se conserva en un recodo de la sala de fiesta del castillo (...) misterioso personaje (...) del que nadie conoce la identidad (...). Contemplándolo así, yaciendo en su último sueño, con una palma en la mano izquierda y la derecha sujetando la cabeza, se tiene la sensación de encontrarse ante un pensador, cómodamente tendido en su lecho para meditar y disfrutar de sus pensamientos. ¡Se tiene la impresión de ver no un vencido, una víctima de la muerte, sino un vencedor!»)⁵¹ y su aureola legendaria, pasó a ser la Casa de la Muerte, «herrumbrosa», como marca del tiempo, y «dorada», por su aureola mítica; con su mágico río, ámbito legendario de los orígenes virgilianos y destino nocturno del fundador, como Aquario. Se erige, pues, en la morada de Saturno; y, junto al dios deforme, aparece la melancolía, un temperamento y una fatídica marca, traducida artísticamente por pintores y poetas como personificación femenina, coronada, que ostenta una actitud reflexiva, como si estuviese «enredada en cavilaciones saturninas» y unos atributos emblemáticos tal el compás, el reloj, la esfera, la balanza (los objetos del arte saturnino de la medición y de la matemática)⁵², a los que se suman animales simbólicos, que observan o juegan con un grupo de niños, y otras imaginarias visiones. Según el arquetípico diseño, la figura de Julia estaba destinada a representar la identidad de Pier Francesco, instalándose junto al duque en su solitario domicilio: «Bomarzo no representaba ya para mí el refugio maravilloso que me atraía desde mi infancia (...) sentía ahora la necesidad de huir de allí porque Bomarzo y Julia comenzaban a ser inseparables. (...) Escapé al palacio de San Giacomo degl'Incurabili y me enclaustré en sus salas vacías»⁵³. En su retrato el personaje se define de manera inequívoca: «Julia era suave y de ella parecía emanar una bondad transparente (...) Acaso un observador exigente hubiera podido tacharla de cierta indiferencia, de cierta lejanía obsequiosa (...) Con su cabello suelto y el largo ropaje blanco, parecía una aparición lunar (...). Pero su desplante ahondaba mi soledad y mi desamparo»⁵⁴. Julia es la mítica figura de Melancolía, alojada en la morada siniestra, vigilada por el «esqueleto coronado de rosas (...) que amenazaba devorar todo el castillo», guardián de los manuscritos que anuncian la

⁵¹ La imagen real ha sugerido el comentario, cf. E. Kretzulesco-Quaranta. *Los jardines*, op. cit., pág. 275.

⁵² Cf. R. Klibansky, ..., *Saturno*, op. cit., pág. 331.

⁵³ Cf. *Bomarzo*, pág. 411.

⁵⁴ Cf. *Bomarzo*, págs. 387-393.

inmortalidad, «alegoría de la vida eterna», un arcano «venido del trasmundo», alegoría del duque en su fantástica reencarnación, aunque se hayan reiterado los gestos y hazañas arquetípicos en la imaginaria fábula para dar una vida que vuelve a seguir las pautas de la historia ejemplar. En aquella, la figura del dios planetario cubrió sus etapas con hazañas que marcaron su obra, actuando como mítico héroe civilizador (campesino, artesano, rey), asociado a la Edad de Oro, tal lo describe Virgilio; y también «El Saturno a quien pertenecían los letárgicos y vulgares era al mismo tiempo venerado como planeta de la contemplación elevada, astro de los anacoretas y de los filósofos (...) nacido de las tinieblas, entre las mayores posibilidades para el bien y para el mal donde se fundamentó la analogía más profunda entre Saturno y la melancolía (...), planeta de las lágrimas, de la vida solitaria y de los adivinos»⁵⁵.

La versatilidad del modelo mitológico aparece tras la compleja personalidad del duque renacentista, en cuya biografía podemos encontrar las diversas facetas que articulan la pluralidad de significados, que ostenta el prolífico dios, a los que se suman las hazañas de su historia olímpica: vestido de campesino, «como Petrarca en Vaucluse», cultivando su huerto con «un solo perro y dos criados», o «pálido como un monje, —[se muestra el personaje]— arrastrando mi pierna, yo iba por los corredores y por las cámaras como si Bomarzo fuese un monasterio, y experimentaba una alegría aguda ante ese florecer de un aspecto desacostumbrado de mi personalidad (...)». Cargando con el peso de la «giba, la carga bestial, dolorosa» que, aunque no aparezca en el retrato de Lorenzo Lotto, «pesa sobre él, invisible, sobre su donosura espiritual, sobre su atmósfera metafísica», porque aquella alegórica carga era inherente al simbólico atributo que sugería el vínculo del dios con la tierra y también el poder de destrucción, como rey Tiempo, imagen anunciada en la comitiva del destierro camino de Florencia, donde el «hijo segundo del señor duque de Bomarzo» revive los episodios y los gestos arquetípicos: los ladrones salen al paso de su protector⁵⁶, escoltado por sus alegóricos pajes (Día y Noche; Vida activa y Vida contemplativa), en tanto el preceptor trae los versos alusivos evocando a Virgilio (*Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis*). Pero aquel destierro inexorable debía cumplirse para repetir la hazaña mítica, como el encuentro con la ciudad «donde la belleza imperaba». Allí aguarda-

⁵⁵ R. Klibansky ..., *Saturno*, op. cit., págs. 160-167.

⁵⁶ Saturno protector de los ladrones o desterrado y fundador, en R. Klibansky ..., *Saturno*, op. cit., pág. 160.

ba al peregrino-fundador un recuerdo de la infancia, «la única memoria feliz de mi padre, la ciudad por cuyas calles había desfilado el David gigantesco, camino de la Señoría». Y era el ámbito mágico donde «se sentía (...) la fuerza de la vida (...) y se sentía al arte también», porque Florencia es la Casa de la Vida. La llegada a la ciudad del lirio era un momento de profundos y misteriosos significados, de fusión de contrarios: la Sabiduría y la Belleza tenían su emblemática representación en el poliedro de Fra Luca Pacioli, paradigma geométrico de la armonía del Cosmos, basado en las concepciones platónicas, y, por analogía, el sistema de la *Divina Proporción* tenía una correspondencia en el canon artístico (ideal) del cuerpo humano, en tanto que la cortesana florentina, donde cobra vida el ideal, y cuyo nombre evoca la aventura del troyano Eneas⁵⁷, parece recordar al desterrado su condición grotesca, su «traza de bufón», cargando con el peso de su joroba, pues a Pier Francesco le «pesaba todo lo que reptaba y se escondía en los arcanos de [su] personalidad». Su llegada a Florencia significaba la confrontación de dos formas antagónicas, el sueño de la armonía y su grotesca negación en la propia imagen:

¿Qué le llevaba yo a Florencia, capital de la hermosura, qué le llevaba yo que no fuera mi fealdad, mi desdicha, mi ultraje, mi desubicación en el mundo, mis ansias de amor y de amistad y la certeza de que me estaba vedada la clara alegría, porque donde yo aparecía mi sombra de fantoche, de Polichinela vanidoso, manchaba el suelo con su irrisión?⁵⁸.

Pero la estancia florentina era una prueba reservada al elegido, debiendo conocer la grandeza del Arte, la facultad creativa, el don prodigioso que rescata y justifica la frágil condición de la vida humana, una antinomia expresada en las imágenes del recuerdo permanente, cifrado en la figura del *David* y en su contrario, el esqueleto coronado de rosas marchitas. De ese aprendizaje surgirá la inspiración del futuro artista. La *Iliada*, la *Eneida* y el *Furioso* serán sus modelos:

⁵⁷ «Pentesilea/aparece lanzando a la batalla/sus Amazonas de broquel lunado, /desnudo un seno sobre el cinto de oro; /arde en media refriega, y es su gloria, /virgen guerrera, desafiando guerreros. Cf. Virgilio. *Eneida*, op. cit., Lib. I, vv. 710-715.

⁵⁸ Bomarzo, pág. 92.

El recuerdo de aquellas alegorías gravitó sobre mí poderosamente. Años después, cuando conseguí llevar acabo 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 (...). Desde cierto punto de vista, el *Sacro Bosque* de Bomarzo ha sido, en piedra, lo que *Orlando Furioso* fue en peregrinas palabras⁵⁹.

El recuerdo de Florencia permanece en la memoria del duque visionario-soñador, fascinado por la belleza y el amor, pero aleccionado por Plinio que «enseña que no hay nadie más desgraciado ni más orgulloso que el hombre, y que enseña también que ningún ser posee una vida tan frágil ni una pasión tan ardiente». En la *Historia Natural* estaba la revelación de la alegoría sugerida en el esqueleto, con sus rosas alusivas, que proclamaba el triunfo del Tiempo, aunque el sueño de inmortalidad, la «pasión ardiente» del artista, construyera sus quimeras, sus fantasías artísticas, buscando dominar al fuerte adversario, elaborando sus «monstruos»⁶⁰ eternos, como el *David*, o los esculpidos en las rocas de Bomarzo, evocados por la «pluma del escoliasta», exhibidos nuevamente tras la iniciación y el regreso, después de la meditación postrera, previo al retorno anunciado en la «Boca de la verdad», o boca infernal, donde *Todo pensamiento vuela* (*Ogni Pensier Vola*, reza la inscripción) y donde Pier Francesco tomó su cáliz, como el buscador del Grial, y encontró el fin inexorable. Aunque el retorno⁶¹ estaba anticipado en el oráculo: «Los monstruos no mueren»⁶², y se cumplió la profecía del condotiero

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 127.

⁶⁰ «Las esculturas que lo adornan son conocidas como los «Monstruos de Bomarzo», pero el término debe entenderse en su sentido latino —del verbo *monstrare*— de cosas que muestran, que aclaran (los conceptos). Estos *monstra* son, en efecto, cosas dignas de verse, dignas de *mostrar* al público». Cf. E. Kretzulesco-Quaranta. *Los jardines*, *op. cit.*, pág. 271.

⁶¹ A la salida de la gruta, que le habrá ofrecido el medio de nacer de nuevo por un retorno a la matriz, el visitante de Bomarzo se verá deslumbrado a la vez por el sol y por las alegorías de «otra» realidad. Más adelante se ofrecerán a su vista». Cf. E. Kretzulesco-Quaranta. *Los jardines*, *op. cit.*, págs. 280-281.

⁶² La divisa de Lorenzo el Magnífico: «El tiempo regresa», podría ser un homenaje de Vicino al gran Mecenas, en la novela es la palabra la que renueva la vida, como el Fénix, que nace de sus cenizas. Cf. E. Kretzulesco-Quaranta. *Los jardines*, *op. cit.*, pág. 274.

⁶³ Cf. F. Colonna. *Hypnerotomachia*, *op. cit.*, pág. kiiii.

melancólico, pues así lo imaginó Mujica, el soñador del príncipe renacentista, en interlocución permanente con otros soñadores, como Polifilo, que peregrinó por los «jardines del sueño», donde encontró a la bella *Nympha* raptada por el *magno Ioue*⁶³, y como Virgilio, quien refirió la fábula: «Gemelas son las puertas del sueño, de las cuales una dicen que es de cuerno, por la cual se da salida fácil a las verdaderas sombras; la otra, reluciente, primorosamente labrada en blanco marfil, es aquella por la cual envían los Manes los falsos sueños a la tierra». Eso dijo Anquises a Eneas y a la Sibila abriéndoles la puerta de marfil y recordando la propuesta homérica: «Hay dos puertas para los leves sueños: una, construida de cuerno; y otra, de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan, trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian, al mortal que los ve, cosas que realmente han de verificarse»⁶⁴. Si bien Borges, atento a lo que dijeron los antiguos, supo interpretar el mensaje, y aprender su sentido: la metáfora borgiana del sueño creativo propició la fantasía de Manuel Mujica, afirmando en su escritura el Triunfo del Arte, porque aquella profecía hubo de verificarse.

⁶⁴ Ambos pasajes han sido tomados por Borges, cf. Borges. *Libro de sueños*, Madrid, Siruela, 1976, págs. 63-64.