LA TRADICIÓN MÍTICO-CABALLERESCA EN MANUEL MUJICA LAINEZ

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA
(Universidad de Málaga)

Desde las antiguas pinturas egipcias con sus figuras hieráticas, llenas de misterioso hermetismo, hasta los decadentes retratos de Antonio de la Gándara, la pasión por las imágenes artísticas ha sido una de las motivaciones más fecundas en la escritura de Manuel Mujica Lainez. Conocimos en *Un novelista en el Museo del Prado*¹ las formas de vivificar a los personajes estatuariamente eternizados por los grandes pintores, las posibilidades de extender en fabulosas aventuras, esos instantes detenidos por obra de la mágica paleta del pintor. La memoria se sirve de aquellas figuraciones que se plasmaron en los lienzos con la finalidad de la perduración frente a la sedicia inexorable del tiempo. Las imágenes están en su quietud, en su inmovilidad, desafiantes y cargadas de sugerentes actitudes, con su «espíritu de época», para volver a ser las conductoras de la imaginación, que puede asir la figura, fijar sus contornos y establecer un pacto con alguien que se le hace cercano y familiar.

Convertido en viajero incansable en pos de múltiples aventuras que le llevaron por tan diversos lugares², Manuel Mujica guardó siempre en su memoria las

¹ Cfr. M. Mujica Lainez, *Un novelista en el Museo del Prado*, Barcelona: Seix Barral, 1984.

² En sus crónicas de corresponsal de *La Nación*, Mujica descubre museos, exposiciones artísticas, hechos de relieve, conoce a personajes importantes, etc. Todo ello sirve de materia a sus creaciones novelescas. Cfr. M. Mujica Lainez, *Placeres y fatigas de los viajes*, Buenos Aires: Sudamericana, 1983, vols. I, II.

impresiones que se fijaban al azar y debían esperar su turno para ser exhibidas, bien aisladas o bien formando parte de una insólita composición. Las épocas y sus estilos definidores han iluminado las fábulas del escritor, que siempre ha sabido encontrar los motivos más adecuados a su aguda evocación, a su fidelidad a las encrucijadas históricas y a las representaciones de esas decadencias que ilusionaron a un esteta y alentaron su alerta fantasía.

Ahora bien, hemos de considerar que, como he destacado, Mujica busca a sus personajes en espacios acotados, en los museos, en los *Libros de Horas*, y, sobre todo, en los itinerarios laberínticos de la ficción, pues aprendió de los creadores modernistas y simbolistas a diseñar sus anécdotas con criterios determinados por una agudizada sensibilidad y una apasionada fascinación por las creaciones artísticas. La Belleza guió la imaginación del escritor, encerrada en la memoria del tiempo, bajo los perfiles que cada época va consagrando gracias al don del artista que invoca el socorro de la Musa propicia. El Arte ofrecía el testimonio inequívoco de aquella pasión que dio lugar a la utopía sublime del Ideal divinizado.

Borges, al prologar la novela *Los ídolos*, señalaría que,

para Mujica Lainez, como para Théophile Gautier, existía el mundo visible. [...] Cada escritor siente el horror y la belleza del mundo en ciertas facetas del mundo. Manuel Mujica Lainez los sintió con singular intensidad en la declinación de las grandes familias antaño poderosas.³

Basta recordar algunas de las obras más importantes del novelista para constatar la opinión de Borges, respaldada por la tradición de la literatura decadentista finisecular, tan cercana a las narraciones de Manuel Mujica, no sólo ya en su método de integración de las artes y en su apuesta por la fantasía, sino en la elaboración de sus caracteres o en la asimilación culturalista con fines evasivos. Todos estos rasgos han sido los elementos esenciales del arte de contar de Mujica, buen conocedor de las formas y modelos tradicionales, que la modernidad consagró, y que frecuentó a lo largo de su creación literaria, sin descartar cierta nostalgia que anidaba en su memoria y la obligaba a erigirse en una «biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas [...]»⁴.

La metáfora de la memoria-biblioteca es de utilidad para conocer la manera de construir una fábula: en Mujica, un ejercicio de mimesis y, asimismo, la perfecta articulación de materiales adecuados a la renovada invención. Aquella facultad que distinguió a Darío en la ejecución del palimpsesto fue transformada

³ Cfr. M. Mujica Lainez, *Los ídolos*, pról. J. L. Borges, Barcelona: Hispamérica, 1987. J. L. Borges, *Biblioteca personal*, Madrid: Alianza, 1988, pág. 109.

⁴ *Ibid.*, pág. iii.

en un ejemplo de amplias posibilidades, pues abría el campo de elección de la materia básica del poema o el relato.

Y no sólo Darío, Borges fue también un gran maestro para Manuel Mujica. Recordemos a propósito algunas de las enseñanzas que se plasmaron en un cuento memorable recuperador de una peculiar forma de volver al pasado, hermanando la historia y la literatura, creando la confluencia de dos fuentes a veces antagónicas, pero que sirvieron tantas veces para proponer un tratamiento peculiar del heroísmo como rescate de la dignidad humana, conjugándose en un tipo humano la fuente clásica y la raíz caballeresca. En el relato borgiano de *Ficciones*, «Tema del traidor y del héroe»⁵, un libertador y un espía se confunden para propiciar la gloriosa independencia de un país y de sus hacedores. Borges sugiere la posibilidad de un tiempo circular, tal lo había enunciado Hesíodo en sus metálicas y cíclicas repeticiones, o la moderna filosofía de Hegel, Spengler o Vico. Estas prefiguraciones han suscitado en la imaginación de Borges la posibilidad de una reiteración de episodios históricos: pero aquella memoria, que exaltaba a los héroes y guardaba sus hazañas preservándolas del olvido inexorable, había sido desde la época del humanismo renacentista el alimento de la literatura, ansiosa de acaparar para sí el privilegio de narrar la gesta heroica y otorgar la Fama bajo el diseño memorable de la creación artística, bajo la capacidad inventiva del fabulador y sus dotes ingeniosas.

El ejemplo al que queremos acudir, antes mencionado, es un juego sutil que nos brinda el artificio poético, las estructuras laberínticas y las repeticiones en las que se conjugan la historia y la ficción. Este modelo creativo, a pesar de tener un sello tan propiamente borgiano, abre, sin embargo, algunas perspectivas de interés acorde con el gusto por los artificios manieristas de Manuel Mujica Lainez, quien supo reiterar en sus obras esa combinación de arte imaginativo y realidad histórica. Borges pudo ser un referente y un estímulo cercano además en el exhibicionismo de un exotismo cosmopolita tan peculiar en el novelista. Pero hubo otras afinidades muy señeras como sucede en el encuentro de ambos con los modelos universales de Dante, Shakespeare y Cervantes. En los dos escritores argentinos la tradición de la literatura modernista fue un lastre muy difícil de superar: las figuras de Rubén Darío y de Leopoldo Lugones alcanzaron la cima y proyectaron sus hallazgos hasta alcanzar un ámbito ilimitado. Después de Darío y de Lugones, escritores, como Borges y Mujica, asumieron el ineludible compromiso de transitar por la senda trazada, pues habían entrado con pleno derecho en la tradición cultural más

⁵ Cfr. J. L. Borges, «Tema del traidor y del héroe» en *Ficciones, Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, págs. 496-498.

prestigiosa. Borges pudo afirmar: «nuestro patrimonio es el universo»⁶. Un universo tan vasto que no tenía fronteras en el tiempo ni en el espacio. Mujica aprovechó aquella conquista y transitó sin límites ayudado de la fantasía y de la memoria, también heredadas de los escritores que le habían precedido y que compartió con Borges, tal nos lo brinda un ejemplo tan ilustrativo como es el cuento de Borges «La memoria de Shakespeare»⁷: alegoría de un fervor plasmado en «Tema del traidor y del héroe» y reescritura de dos grandes dramas (*Julio César* y *Macbeth*), que iluminaron la historia con las luces de la ficción y relativizaron el mito, mientras exaltaban la propia gloria del escritor, dueño del patrimonio de la Fama.

Pero la huella de Cervantes también alumbró la fábula borgiana del traidor y del héroe al introducir en la misma al curioso lector de libros antiguos, es decir, al investigador que encuentra el escolio en la memoria supuestamente histórica: consideremos que en «Tema del traidor y del héroe» la biografía de un personaje es reescrita por un descendiente del que fuera el mítico libertador de Irlanda, quien ha descubierto que la verdadera identidad de su antepasado es la de traidor. Kilpatrick había muerto asesinado de forma misteriosa y nunca se conoció al ejecutor del crimen, pero las pesquisas del historiador y biógrafo dan con la clave de una trama en la que la historia va siendo tejida con los hilos de la ficción. Con la ayuda de Shakespeare se monta el drama de Kilpatrick, su necesaria muerte al ser descubierta la traición, pero esta representación duró varios días y tuvo centenares de actores para consumir la muerte del héroe apócrifo y la liberación del país.

Bajo la apariencia de un orden secreto, la armonía preestablecida del «consejero áulico Leibniz», y las ilustraciones biográficas de las obras de Shakespeare, *Julio César* y *Macbeth*, Borges ha diseñado su representación más barroca al intentar que su fábula fuese un ejercicio didáctico, un juego que pone en evidencia la concepción de «el mundo como teatro». Y en este *theatrum mundi* el escenario es el propio mundo, cualquier lugar del mundo porque, como indicaba Calderón en su obra, «fingimos lo que no somos, / seamos lo que fingimos». Y esa convicción de actor en la farsa de la vida lleva pareja la identidad sueño-ficción, una implícita sugerencia que fue aprovechada por Borges tantas veces en las duplicaciones antitéticas de sus personajes, que acometieron la empresa de soñar y representar, de imaginar un papel diferente, actuando como el actor que hoy es el verdugo y mañana la víctima, que hoy es un ignorante y mañana es un sabio, que hoy es un traidor y mañana es un héroe. Sólo esta clave alegórica

⁶ Cfr. J. L. Borges, «El idioma de los argentinos», en *Discusión, Obras Completas, op. cit.*, pág. 274.

⁷ Cfr. J. L. Borges, «La memoria de Shakespeare», en *La memoria de Shakespeare, Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, vol. II, págs. 393-399.

subyacente permitiría las estructuras binarias, las antítesis, las paradojas, que definen la forma de los relatos de Borges.

Los versos oportunos del gran poeta barroco, Luis de Góngora, que fueron recordados por Borges, soportan las fantasías borgianas, iluminan sus artificios y le prestan el prestigioso fundamento poético:

El sueño, autor de representaciones,
En su teatro sobre el viento armado,
Sombras suele vestir de bulto bello⁸

La lección del Barroco fue esencial en las construcciones imaginarias de Borges, incluyendo en su trama de sueños al propio Alonso Quijano, soñador de su papel de caballero andante. Este «amigo»⁹ de Borges hubo de volver a la cordura después de otro sueño, cuyo despertar trajo de nuevo a la figura del hidalgo sedentario. Borges, en cambio, no permitiría la vuelta a la «cordura» de sus héroes, ellos quedaban atrapados en el ámbito de su propia ficción, en su mundo ilusorio, en el nuevo escenario de una representación que llega a su final y que concluye tantas veces con la muerte del héroe.

De la misma forma que su personaje en el papel de narrador de la biografía de Kilpatrick, Borges quiso celebrar la gloria del héroe, un héroe, que fue, para él, un guerrero de Lepanto y, sobre todo, el autor del *Quijote*. Con ello se reitera que el heroísmo es un gran mito borgiano: «la gloria del héroe» es un tema de la poesía, de los ensayos y de los relatos. Borges canta las «felices victorias, las muertes militares» y celebra las gestas de los hombres de su propio linaje. La gloria es el sueño de sus héroes, entre ellos se halla el que pudo alcanzar la Fama del servicio con las armas y las letras: Cervantes es el modelo, que encarnó, para Borges, el ideal caballeresco renacentista, añorado y aclamado en su poema «Un soldado de Urbina»:

Sospechándose indigno de otra hazaña
Como aquella en el mar, este soldado,
A sórdidos oficios resignado,
Erraba oscuro por su dura España.
Para borrar o mitigar la saña
De lo real, buscaba lo soñado

⁸ Cfr. J. L. Borges, *Libro de sueños*, Madrid: Siruela, 1976, pág. 259.

⁹ Esta es la relación que establece Borges con don Quijote. Para este tema, véase J. L. Borges, «Análisis del último capítulo del *Quijote*», *Páginas escogidas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, Buenos Aires: Celta, 1982, págs. 203-212.

Y le dieron un mágico pasado
 Los ciclos de Roldán y de Bretaña.
 Contemplaría, hundido el sol, el ancho
 Campo en que dura un resplandor de cobre;
 Se creía acabado, solo y pobre,
 Sin saber de qué música era dueño;
 Atravesando el fondo de algún sueño,
 Por él ya andaban don Quijote y Sancho.¹⁰

En la biografía sintética de Miguel de Cervantes, en la que aparece como guerrero de la batalla de Lepanto y autor del *Quijote*, los versos de Borges muestran los ecos del poema de Rubén Darío «Un soneto a Cervantes»:

Horas de pesadumbre y de tristeza
 Paso en mi soledad. Pero Cervantes
 Es buen amigo. Endulza mis instantes
 Ásperos, y reposa mi cabeza
 Él es la vida y la naturaleza,
 Regala un yelmo de oro y de diamantes
 A mis sueños errantes.
 Es para mí: suspira, ríe y reza.
 Cristiano amoroso caballero
 Parla como un arroyo cristalino.
 ¡Así le admiro y quiero,
 Viendo cómo el destino
 Hace que regocije al mundo entero
 La tristeza inmortal de ser divino!¹¹

La doble condición de guerrero y creador del *Quijote* se reitera y hace del personaje histórico un héroe sublime: Darío, en su poema, lo ha divinizado, ha proyectado sobre el gran novelista su idea del poeta, asociando su grandeza al sentimiento de la melancolía y viéndose a sí mismo como la duplicación de su modelo: con él comparte la tristeza y la amistad. Borges, sin embargo, evocó la grandeza heroica y el desengaño cervantino, su gloria y su fracaso, y el sueño que le redimió. Pero Borges pone en primer plano a aquel combatiente heroico que ha realizado la gesta suprema y ha logrado su triunfo, mientras va consignando

¹⁰ Cfr. J. L. Borges, «Un soldado de Urbina», en *El otro, el mismo, Obras Completas, op. cit.*, pág. 878.

¹¹ Cfr. R. Darío, «Un soneto a Cervantes», en *Cantos de vida y esperanza, Poetas Completas*, Madrid: Aguilar, 1967, pág. 669.

la muerte del soldado y el nacimiento del autor de una novela que le consagrara para siempre por su obra ejemplar.

Y aquella misma circunstancia, que Borges recordara en su poema, impresionaría a Manuel Mujica cuando abordó la hazaña épica de Lepanto en su extensa novela dedicada a contar la vida del Pier Francesco Orsini. La biografía del duque ha de integrar la aventura épico-caballeresca, dado que ese episodio es un elemento esencial en la estructura de la novela, pues es relevante destacar que la fabulación caballeresca, en *Bomarzo*, va creando una trama esencial en el vasto tejido narrativo. Sin duda, el influjo de Cervantes configuró la obra de Mujica. Y, como prueba de ello, aparece esa célebre batalla de Lepanto como el marco en que dos personajes se encuentran: el uno es el gran señor romano, duque de Bomarzo, el otro, «[...] un paje, un camarero del cardenal Aquaviva y Aragón; un soldado del capitán Diego de Urbina, del tercio de don Miguel de Moncada [...]»¹². Mujica incluso ensaya su retrato de Cervantes, quiere que lo veamos con sus ojos; recordemos que Borges indicaba que a Mujica le interesaba sobre todo el mundo visible y la novela permite describir los hechos con pormenor y evocar al héroe en su más completa semblanza:

Luego, solicitado por el oficio de las armas, más acorde con su ánimo que el ajeteo de palacio, se incorporó a la compañía del capitán Diego de Urbina. [...] Viajaba con él a bordo de la Marquesa. La presencia de mi desconocido salvador me infundió nuevo brío. Emanaba de sus ojos, de sus ademanes, de su personalidad, un poderoso influjo.¹³

Mujica ha sentido también, como Darío, esa fuerza bienhechora, Cervantes ha auxiliado al señor Orsini en peligro y le ha entregado las églogas de Garcilaso de la Vega a cambio de un ejemplar del *Furioso*. Pero este muchacho de ojos negros y «leve sonrisa» alababa a Garcilaso, «soldado y poeta», su muerte heroica y la fama de sus versos. Este admirador de Garcilaso, de Ariosto, de Petrarca, de Sannazaro, estaba en Lepanto, era «un soldado de Urbina» y todavía «faltaban treinta y cuatro años» para la edición del *Quijote*. Como Borges imaginaba, tal vez, «Atravesando el fondo de algún sueño / por él ya andaban don Quijote y Sancho».

En la novela de Mujica, Cervantes reivindicaba el doble servicio de las armas y de las letras, y había consagrado así el alegato del duque de Bomarzo y su justificación de la entrada en la célebre contienda. Pero el gesto de Pier Francesco Orsini era ante todo un símbolo de su fervor cervantino, pues Lepanto para el duque no significaría su gloria como guerrero, sino la

¹² M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, Barcelona: Seix Barral, 1985, pág. 640.

¹³ *Ibid.*

ocasión para el encuentro con el paje del cardenal Aquaviva, con el soldado, que conjuraba el peligro con las églogas de Garcilaso de la Vega, y ofreció al gran señor romano su patrimonio: la poesía y el testimonio de la honra, el servicio de la espada y de la pluma. Cervantes veía en Garcilaso el ideal que, en su novela, aflora en el discurso de don Quijote, quien, sin dejar de alabar las dificultades del hombre de letras y la grandeza de su servicio a las repúblicas, le sobrepone la figura del guerrero, sin recompensa por su valor y ante el peligro de muerte.¹⁴ Don Quijote se decanta por el soldado. También Borges cantó en su soneto a la misma figura. Mujica se atreve a sorprenderlo en la propia cruzada de Lepanto. La finalidad y sus determinaciones son diferentes: para Borges, el heroísmo del soldado estaba de acuerdo con uno de sus ideales, reiterado en tantos momentos, éste era la defensa de la dignidad del peligro como supremo valor. ¿Cuántos personajes borgianos sueñan con una muerte heroica? En «El Sur»¹⁵, uno de los cuentos más representativos de Borges, Juan Dahlman sabe que va a morir de forma anodina en un hospital y consigue imaginar otro tipo de muerte. Viaja al Sur, donde le aguarda el gaucho, que le entrega el arma de la honra, la daga, que el viajero no sabrá manejar cuando se enfrente a los pendencieros que le retan a la lucha. Juan recibe su arma, que no le sirve de defensa «sino para justificar que lo mataran», y sale fuera, sabe que va a morir pero vive el momento sublime de ser valiente y redimirse por esa dignidad con la que enfrenta el peligro. Borges ha diseñado una alegoría, Juan Dahlman es un símbolo del hombre, que sabe que va a morir irremisiblemente; y ese extraño gaucho completa la estampa: oportunamente ubicado en el rincón de la taberna, «se acurrucaba, inmóvil, como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad». El «viejo gaucho extático, en el que Juan Dahlman vio una cifra del Sur», es una personificación del Tiempo, con sus rasgos vernáculos de una identidad argentina. Es así la pieza de un engranaje alegórico, que ha servido para que Borges ponga al hombre frente a su destino. Un hombre, que es todos los hombres, pero que ha merecido morir con dignidad.

Empero, el combatiente de Mujica es un héroe caballeresco, que debe cumplir el código que le impone las normas del honor y la honra del valor de las armas. Pier Francesco Orsini debe ir a la guerra por su condición de caballero, armado por el mismo Emperador Carlos V. La guerra es un rito, es la hazaña inexcusable

¹⁴ Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Planeta, 1980, I, caps. 37 y 38.

¹⁵ Cfr. J. L. Borges, «El Sur», en *Ficciones, Obras Completas, op. cit.*, págs. 525-530.

de la honra del caballero.¹⁶ Lo que en el personaje de Borges era una elección libre, una voluntad de heroísmo, algo inverosímil, porque no existía la razón del coraje para el hombre de letras; para el personaje de Mujica, el valor era una imposición, un mandato de las normas. La novela de Mujica está muy cerca del *Quijote*, pues la vida del duque y la vida de don Quijote son dos ramas de un mismo árbol: la tradición mítico-caballeresca y la reflexión irónica sobre su código y su propio ritual.¹⁷ Mujica incluso da un paso adelante para presentar a Cervantes, el héroe de Lepanto, definido en su gesto de entregar al duque la poesía de Garcilaso no como un caballero-soldado, impetuoso y violento, sino como la figura de un gentilhomme, un héroe de la reflexión y de la medida. De igual forma el duque de Bomarzo, en su entrega del *Orlando*, compartía el mismo gesto identificador de un carácter fijado en el retrato apócrifo de Lorenzo Lotto, el cual mostraba a un «gentilhomme en su estudio».

La opción elegida por Manuel Mujica para su novela es la biografía, la narración de la vida completa del duque de Bomarzo, desde su nacimiento hasta su muerte, una vida que se desarrolla en el marco del Renacimiento y en el seno de una familia ilustre, los Orsini, que encara ya la era de su ocaso. Dentro de un linaje de guerreros y eclesiásticos, Pier Francesco se destaca como el príncipe amante de las artes, como el creador del parque manierista, que pudo ser considerado la octava maravilla del mundo. Esa fue la obra que acarrió la fama a su autor y que inspiró al escritor la fábula de su novela. Aunque esta vida fue recreada con algunas argucias y una materia dispar, cuyos pilares son la literatura y el arte, extendidos en una amplia cronología, más allá de los límites de la vida del personaje, puesto que el duque renacentista se agazapa bajo la máscara del autor. Manuel Mujica, en su escritura, es heredero de la tradición decadentista, del modernismo de Darío y del hermetismo y la ironía de Lugones, comparte con sus predecesores la pasión por Dante, Shakespeare y Cervantes, y en ello coincide con Borges.

Son muchos los caminos que se cruzan en la creación literaria de Mujica, sus laberintos están llenos de imágenes sugeridoras, sus itinerarios se pueblan de seres imaginarios y reales y se agrupan para componer un panel o retablo misterioso, sus episodios adquieren el rango de las representaciones trágicas o cómicas; las figuras adquieren formas precisas de contornos bien delineados y

¹⁶ El tema del ideal caballeresco, donde la guerra era un tema central, incluso estaba bendecida como actividad sagrada y noble, se cumple hasta entrado el siglo xv. A partir de esa fecha, son ecos y costumbres las que todavía mantienen ese ideal. Para este tema, cfr. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1985, págs. 93-106.

¹⁷ Son las obligadas formas de la caballería: recordemos, por ejemplo, la defensa de Constantinopla desde *Amadís*, luego en *Las Sergas de Esplandián* y de la aventura de *Tirante el Blanco*. Cfr. A. Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid: Gredos, 1973, págs. 110-111.

aparecen siempre ubicadas en un ámbito propicio, en un marco que las alberga para delimitar las acciones, tal vez, con el objetivo de que se pudieran abarcar con la mirada de un espectador inmóvil. Era la visualidad un objetivo esencial, tal y como destacaba Borges al definir el arte del autor de *Bomarzo*, pues sabemos que había un sentido de escena armoniosa o esplendorosa en cada episodio o anécdota de estas novelas, a veces muy extensas, de Manuel Mujica.

Ahora bien, bajo estas orquestadas y magníficas construcciones de Mujica, que tantas veces nos recuerdan el arte pormenorizado de los *Libros de Horas*, subyace una estructura ordenadora que sigue paso a paso el fabulador para no perder su hilo narrativo articulador de tanta maravilla. Esa trama, que permite navegar por la historia y por la literatura, está centrada en la vida de su héroe, que adquiere, en *Bomarzo*, el perfil del caballero, un caballero, como antes indicaba, cercano al modelo cervantino, es decir, un héroe que enfrenta la caballería como farsa y como ritual, un arma política para halagar al poderoso Emperador, pues se ha perdido ya la dignidad y el prestigio del mito que mantenía el heroísmo en un tiempo que se fue. Si, frente a la grandeza de las armas de sus modelos evocados, don Quijote ofrece su edad avanzada y como yelmo una bacía de barbero, el duque de Bomarzo, frente a la destreza y elegancia del caballero, ostentará la imagen del señor jorobado y cojo, esto es, exhibe su ilustre linaje junto a su aspecto bufonesco y a su vejez. Y, como Alonso Quijano, tendrá Pier Francesco Orsini una etapa de iniciación libresca. Como todo príncipe renacentista el personaje aprende de la mano de sus preceptores, quienes le irán enseñando los modelos de la antigüedad, la tradición recuperada por los humanistas que ofrecen la obra de Virgilio como ejemplo sublime.

Messer Pandolfo [...] juzgaba a Ariosto demasiado popular, con [...] sus antojeras de dómine rústico [que] no le dejaban ver más allá de los arquetipos clásicos, entre los cuales se movía su pluma de escoliasta, segura de no equivocarse. Él estaba por Aquiles y Eneas, quienes poseían pasaportes homéricos y virgilianos, legalizados oficialmente, desde la más remota antigüedad, con muchos sellos eruditos.¹⁸

En el retrato elegido por Mujica para su desconocido príncipe aparece la figura de su héroe ante una mesa en la que se encuentra un libro abierto. El cuadro de Lorenzo Lotto, de personaje no identificado, presentaba un modelo de imagen ante el libro abierto que se correspondía con la de Alonso Quijano, lector, tantas veces reproducida en las ilustraciones de la novela cervantina. Y Mujica ha querido sugerir por la magia de la ficción la entrega de uno de esos

¹⁸ Cfr. M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, op. cit., pág. 125.

libros prestigiosos, que causaron la locura del hidalgo manchego y determinaron sus insólitas aventuras de valeroso caballero andante.¹⁹

El influjo de Ariosto es, en realidad, una clave de la lectura cervantina de Manuel Mujica: para Pier Francesco, constituirá una doble motivación vital y artística, que conformará su imaginación y la orientará por el camino de la fantasía, bien como proyecto evasivo, bien como forma de un modelo creativo acorde con la personalidad del duque, *alter ego* del escritor, quien nos confiesa:

¡Cómo gocé con los *Orlandos* y el *Morgante*! ¡Qué influencia, que enorme influencia ejercieron sobre mí! ¡Cómo me ayudaron a vivir entonces, poblando mi vida de reflejos áureos! Lo que yo no podía hacer, lo que no podría hacer nunca, otros lo hacían por mí, saltando armados de folios. Comprendo el fervor que suscitaron. Comprendo que la marquesa de Mantua y Galeazzo Visconti se trabaran en disputa sobre la preeminencia de Rolando o de Reynaldo como si discutieran de los méritos de Pompeyo y César. Quien había ingresado en aquel mundo de feroz encantamiento, sentía vibrar a sus héroes alrededor, más vitales que los crueles fanfarrones que nos rodeaban.²⁰

También el origen de aquella disputa de damas y señores nobles quedaba asentado en el conocido diálogo del canónigo y don Quijote cuando éste sale de la jaula en que le llevaban de vuelta a su casa. Don Quijote muestra su catálogo de héroes y de hazañas al canónigo, quien pretende convencerle sobre la mala influencia de las lecturas falsas en esa pérdida del juicio de su interlocutor en el que observa el arte de confundir la realidad histórica y la invención literaria. Aunque se ha de advertir que tanto en la crónica del canónigo, como en el discurso mucho más fantástico de don Quijote, el heroísmo caballeresco es un tema del pasado, un legado de la memoria histórica y de la literatura, actualizado por la locura del hidalgo de la Mancha. Borges sugeriría a propósito de la obra cervantina que más que un ataque a los libros de caballería el *Quijote* era una «secreta despedida nostálgica». Mujica parece recoger aquella idea y evocarla en su novela: «Se ha escrito que el *Furioso* representa, con Boiardo y Pulci, la última forma del interés por la poesía de los paladines»²¹. Sensible a esta idea,

¹⁹ Se ha de tener en cuenta que la obra de Ludovico Ariosto fue un texto recordado por don Quijote: «Y no se me replique en esto, si no fuere con las condiciones que puso Cervino al pie del trofeo de las armas de Orlando, que decía: «Nadie las mueva / que estar no pueda con Roldán a prueba». Y de la misma forma se ha de considerar la importancia que pudo tener para Mujica el recuerdo cervantino de las estirpes de su novela, cuando don Quijote, para explicar la nobleza de Dulcinea, expone: «—No es de los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos, ni de los modernos *Colonas* y *Ursinos*, ni de los Moncadas [...]». Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., I, capítulo 13.

²⁰ M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, op. cit., pág. 125.

²¹ *Ibid.*, pág. 127.

Mujica, en *Bomarzo*, se ve obligado a crear un vínculo entre estas obras que cierran gloriosamente un ciclo muy fecundo y aquella magna obra que, según recordaba Borges, constituía una «secreta despedida nostálgica» de un sueño de heroicidad sobrehumana, que el propio Cervantes protagonizaría en su hazaña de la batalla de Lepanto. Mujica nos brinda la idea en clave alegórica en un encuentro imaginario cuando Pier Francesco Orsini entrega al soldado de Urbina el poema de Ariosto.

Así pues, esta admiración de don Quijote por el heroísmo caballeresco es compartida por el personaje de Mujica, quien lee el *Furioso* y, ficticiamente, dará forma a las figuras y episodios del libro de Ariosto y lo eternizará en su creación artística del parque de Bomarzo, interpretando con un sentido diferente las antiguas esculturas de piedra, obra del autor verdadero:

El recuerdo de aquellas alegorías gravitó sobre mí poderosamente. 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 [...]. Desde cierto punto de vista, el Sacro Bosque de Bomarzo ha sido, en piedra, lo que *Orlando Furioso* fue en peregrinas palabras. [...] Lo mismo sucede con mis estatuas. Un mundo estético nuevo, más libre, aguardó detrás de mis Maravillas, monumento a Orlando, a Ruggiero, a Reynaldo, a Angélica, a Astolfo, a Bradimarte, a Bradamante, a Grifone, a Aquilante, a Fiordiligi, a Atlante, al Mago Merlín.²²

El personaje novelesco de Mujica, el supuesto autor del Parque de Bomarzo, nos sorprende al establecer una serie de analogías que constituyen un método constante en su construcción narrativa y que evocarán, sin duda, una ineludible herencia cervantina:

Miraba a esos héroes como parientes. [...] 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 [...] a Abul lo busqué dentro del poema hasta que hallé a Aquilante el Negro [...].²³

Pero ese juego de analogías explícitas, como reto imaginario que permite recuperar el mundo fantástico-heroico, se completa con otras formas subyacentes

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, págs. 127, 128.

que la ficción novelesca ha tomado como un préstamo de sus modelos. No pueden pasar inadvertidas las constantes reminiscencias que advertimos al analizar la novela y desentrañar su compleja urdimbre de episodios, personajes, lugares y objetos, todos al servicio de una moderna síntesis del pasado, una mezcla perfecta de ironía y maravilla. Detectamos las huellas y los paralelismos en el correlato de figuras: así, por ejemplo, la pareja formada por el príncipe Orsini y su mago Silvio de Narni pudiera tener su referente en los personajes más célebres de la materia de Bretaña, es decir, el rey Arturo y su fiel aliado, el adivino y profeta Merlín. Cabría así, en la fábula de Mujica, la conocida anécdota del príncipe que puede consultar al mago o adivino: Silvio de Narni hará posible que Pier Francesco llegue a ser el duque de Bomarzo, además de conseguir a Julia Farnese como esposa. Silvio de Narni incluso se erige en la figura del alquimista, pues la magia, en *Bomarzo*, se nutre de fuentes herméticas y genera, en la fábula de Mujica, un ámbito que propicia lo maravilloso en el que tienen cabida los ritos y conjuros, los objetos singulares y sus poderes secretos. Tampoco podía faltar el talismán máspreciado en el *Orlando*, así como en tantas expresiones del cuento maravilloso, tal era el anillo, cuya posesión procuraba privilegios y evitaba maleficios²⁴.

Pier Francesco Orsini recibe de manos del artista Benvenuto Cellini un anillo de acero y oro, que el orfebre realizó «[inspirándose] en los que aparecen en las urnas llenas de cenizas y que, según cuentan son amuletos que procuran la felicidad»²⁵, y lo llevará consigo para «enfrentar [...] la tristeza hostil del mundo»; asimismo, llama la atención del príncipe Orsini el anillo de la bella Adriana dalla Roza, con «la maravilla de sus ojos violeta, color del Egeo, el alabastro de sus manos en las que brillaba el topacio que excluía la posibilidad tumultuosa del amor»²⁶. Robado por el paje Beppo, la joven quedará bajo la seducción del Orsini bastardo, privada, como Angélica, de su anillo, talismán que curaba la melancolía, expresada en sus ojos violeta.

Adriana fue el primer amor del príncipe Orsini, una llama que se fue apagando, el amor imposible del caballero que debió combatir con la muerte y fue derrotado. Adriana dalla Roza murió de melancolía, la causa negadora del sentimiento del amor, pero que pudo ser combatida con la magia de la piedra preciosa. Y es ese mismo sentimiento la piedra angular del carácter de Pier Francesco Orsini, el origen de su sensibilidad, de su insatisfacción, de su desequilibrio y de su don creativo. Aquí cobra una clara justificación el retrato físico del duque de Bomarzo, pues la joroba y la cojera le acercan al modelo

²⁴ Para el tema del anillo como talismán, véase Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Madrid: Editora Nacional, 1984, especialmente, los Cantos III y IV.

²⁵ Cfr. M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, *op. cit.*, pág. 79.

²⁶ *Ibid.*, pág. 123.

de los hijos de Saturno, así como ese germinar de las raíces de Etruria y de sus orígenes legendarios, que Virgilio había cantado en la *Eneida*, cuando evocó la Edad de Oro, ligada al reinado de Saturno como héroe civilizador. Una Edad perdida pero guardada en la memoria como proyección en una nueva era de la que Eneas será, de nuevo, el héroe fundador. Esta profunda raigambre debe ser un acicate para Pier Francesco Orsini, quien deberá dejar el testimonio de su misión como heredero de una estirpe mítica (la Osa era la figura ancestral) y como héroe predestinado a la inmortalidad, según el horóscopo trazado por el físico y astrólogo Sandro Benedetto, por ello el duque de Bomarzo deberá buscar esa anunciada vida sin límite: la magia y la alquimia jugarán su secreto papel en esta ardua conquista. Entre tanto, Pier Francesco, como caballero, es llamado al digno ejercicio de las armas y, en esta aventura, que culmina en la contienda de Lepanto, el duque no alcanza la gloria. Otra es la obra que le aguarda a su vuelta a Bomarzo, la creación de un parque maravilloso, de rocas esculpidas, que refirieran simbólicamente la biografía de su autor. Allí estaban las rocas que debían ser esculpidas para transformar las piedras en figuras, que eran signos, metáforas, de una vida singular. Si la espada del duque no pudo lograr la victoria que le procuraba la Fama, la imaginación compensadora abría el camino de otro éxito mayor cuando el príncipe encarna a la figura del artista bajo el sortilegio de la inspiración, un don que hermanaría a Pier Francesco con Benvenuto Cellini, con Ariosto, con Cervantes, creadores de la verdadera maravilla, el logro sublime de la obra de Arte.

El Sacro Bosque de Bomarzo, con sus enormes rocas esculpidas, será un ámbito que albergue la maravilla, puesto que las reminiscencias del mundo heroico-caballeresco habían de tomar forma en la biografía fantástica del duque, quien ubicó a sus monstruos de piedra²⁷ en un Bosque Sagrado, un ámbito que está en el centro de toda narración caballeresca, incluido el *Orlando*. En el bosque tienen lugar las apariciones de personajes sobrenaturales, pero también es el refugio idóneo para la soledad del caballero penitente, que huye o que pierde la razón, es asimismo el lugar elegido para el retiro del eremita, que tantas veces es anfitrión y ayuda para el caballero²⁸. Y será, en recuerdo de esta insigne tra-

²⁷ La imaginiería de estos seres fantásticos, híbridos y de formas monstruosas, constituyeron una cantera de la imaginación medieval, decoraron los templos, los muros de los castillos, y pasaron a formar parte de las leyendas del mundo caballeresco, tales «maravillas» fueron luego recordadas en el arte manierista y en el arte barroco. Cfr. J. Baltrušaitis, *La Edad Media fantástica*, Madrid: Cátedra, 1983, págs. 11-77.

²⁸ Para el tema del bosque como lugar de prodigios, de refugio y penitencia y de aventuras guerreras, véase J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 1985, págs. 30, 31. El historiador señala que «el bosque fue, desde el periodo neolítico hasta fines de la Edad Media, el dominio indispensable que compensaba los campos del hombre y a la vez el lugar de “sus legendarios miedos”; en esos umbrales sagrados que lo protegían de todo, el desbrozador primitivo abandonó de una vez por todas sus empresas profanas... El bosque está en el centro de toda aventura

dición, el lugar elegido donde termina la vida del personaje protagonista de la novela de Mujica, quien encarnará a la figura del caballero eremita, que abandona la vida mundana y se recluye en la gruta del Bosque lleno de prodigios, pero, asimismo, esta entrada en la cueva infernal puede verse como un descenso al «otro mundo», como una manera de comunicarse con «el más allá»²⁹, mediante una fórmula tópica, como es la entrada en la gruta:

Un banco de piedra, adosado a los muros, contorneaba la habitación, alrededor de la mesa central de extremos curvos que parecía un catafalco. Todavía siguen allí. Antonello me había improvisado un lecho a un costado, y había puesto junto a él un cántaro de agua y algún alimento. Un cirio solo palpitaba sobre la mesa y coloqué a su lado la copa. Me desembaracé del manto y de la corona y me senté en el banco. [...] Ubicado en el medio de la caverna, como si estuviera en la garganta del Demonio, abrí la puerta y contemplé desde mi encierro la noche de luna. Perfilábanse, en la cavidad de la boca, bajo los dos grandes colmillos estalactitas, las sombras del bosque, y a través de los agujeros de los ojos brillaba el cielo de plata vieja. Bomarzo se desprendía de mí, que tanto lo amé, aguzando su dolorosa hermosura. [...] Antonello había acatado mis órdenes. Había puesto al alcance de mi mano varios libros de devoción. Los tomé distraído, y comprobé que había agregado el Garcilaso de Cervantes.³⁰

De nuevo, el libro de Garcilaso figurará entre las posesiones más amadas del duque, para recordarnos que la grandeza del héroe no estriba en los hechos de armas, sino en la hazaña suprema de la creación artística. Pier Francesco muere al beber el cáliz envenenado creyendo tomar el elixir de la inmortalidad, pero vivirá en su obra, recordada y reinventada por la magia de las «peregrinas palabras» de Manuel Mujica Lainez.

caballeresca, o mejor dicho, la aventura caballeresca encuentra en el bosque su lugar de elección». Cfr. *ibid.*, págs. 34, 35.

²⁹ Los lugares que suelen aparecer como mediadores para la comunicación ultraterrena son: la isla, el valle oscuro, la gruta y la cueva. Estos son lugares peculiares de la novela caballeresca, de lo que participa también el *Quijote* en su episodio de la cueva de Montesinos. Cfr. H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: FCE, 1983, págs. 407-449.

³⁰ Cfr. M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, *op. cit.*, pág. 674.