

# LA HISTORIA Y LA FICCIÓN COMO TESTIMONIO ARTÍSTICO EN *BOMARZO*, DE MANUEL MUJICA LAINEZ

The history and the fiction as an artistic testimony  
in *Bomarzo* by Manuel Mujica Lainez

---

Cristóbal Macías

Universidad de Málaga (España)

En este trabajo analizamos el papel de la ciudad en *Bomarzo*, donde Mujica Lainez recrea el Renacimiento italiano. A diferencia de lo que ocurre en *El unicornio*, en *Bomarzo* es mayor el peso de la ficción que el de la historia; además, el relato autobiográfico que realiza su protagonista, Pier Francesco Orsini, está cargado de valores alegóricos relacionados con el arte y el paso del tiempo. Finalmente, el retrato de la ciudad está cargado de decadentismo y melancolía, pues no en balde se relata el final de una de las grandes familias italianas, los Orsini, por lo que el tema de las ruinas como expresión del declive de las creaciones humanas y del final de una época desempeña también un papel muy relevante.

#### Palabras clave

*Bomarzo*, Pier Francesco Orsini, Renacimiento italiano, decadentismo, melancolía, ruinas

In this paper we analyze the role of the city in *Bomarzo*, where Mujica Lainez recreates the Italian Renaissance. Unlike what happens in *El unicornio*, in *Bomarzo* the weight of fiction is greater than that of history. In addition, the autobiographical story by its protagonist, Pier Francesco Orsini, is loaded with allegorical values related to art and the passage of time. Finally, the city is decadent and melancholic in this novel, because the end of one of the greatest Italian families, the Orsini, is portrayed. Moreover the author highlights the subject of ruins as an expression of the decline of human creations and the end of an era.

#### Keywords

*Bomarzo*, Pier Francesco Orsini, Italian Renaissance, decadentism, melancholy, ruins

Para entender el papel de la ciudad en Mujica no basta solo con tomar como referente la historia y la ficción, sino que hay que tener en cuenta también el papel que en sus novelas desempeña la ciudad como centro de comunicación de las artes, dado que Mujica busca en las grandes urbes culturales sus museos y sus exposiciones públicas para elaborar la historia de las épocas pretéritas.

Si el retrato de la ciudad que hacía Mujica en *El unicornio*, una de sus más emblemáticas novelas históricas de temática europea, era una sabia mezcla de documentación y verismo histórico, por un lado, y de ficción, por otro, en la que, a su vez, desempeñan un papel relevante la magia y los eventos sobrenaturales<sup>1</sup>, *Bomarzo*, ambientada ya no en el Medievo como *El unicornio*, sino en el Renacimiento italiano, en concreto, en la segunda mitad del siglo XVI<sup>2</sup>, es, como *El unicornio*, una historia de decadencia y melancolía<sup>3</sup>, pues se recrea el final de una de las grandes estirpes italianas, la de los Orsini. En ella, en mucha mayor medida que en *El unicornio*, el componente biográfico es de tal entidad que historia y autobiografía van de la mano<sup>4</sup>. Pero, a diferencia de lo que sucede en *El unicornio*, las ciudades desempeñan en la novela un papel más relevante –Roma, Florencia y Venecia– por su vinculación con la vida del protagonista, Pier Francesco Orsini, por ser hitos fundamentales en su desarrollo personal, sin olvidar el papel que el arte desempeña en la recreación que Mujica hace de la ciudad renacentista.

La primera ciudad es Roma, que, aunque se menciona como la sede del papado y capital de los Estados Pontificios, debe su importancia fundamentalmente al hecho de ser el lugar de nacimiento de Pier Francesco: «Y ello acontecía en momentos en que yo llegaba al mundo, en Roma [...], cerca de la iglesia de Santa María in Traspontina donde me bautizaron» (Mujica Lainez, 1975: 26).

Las referencias a la ciudad están asociadas a menudo con menciones al declive y decadencia de la propia familia Orsini, como si el presente de Pier Francesco no fuera más que un desvaído reflejo de una gloria pretérita. Así, siendo niño, con sus hermanos Girolamo y Maerbale y con Messer Pandolfo, recorre barrios de Roma que en otro tiempo pertenecieron a la rama de los Orsini que él representaba: «En los barrios de la Arenula, de Parione,

de Ponte, en la zona de los Caldarari y de los Catenari, Campo di Fiori y San Lorenzo in Damaso hasta el Cinco Agonales, especialmente en el Campo di Fiori, que fue nuestra plaza de armas [...]» (Mujica Lainez, 1975: 67).

Los primeros años de la vida de Pier Francesco transcurrieron en Roma, en un palacio «oscuro, triste, con salas como mazmorras, tendidas de tapices sombríos en los que apenas se adivinaban las figuras hieráticas» (Mujica Lainez, 1975: 26), que él nunca consideró su hogar.

Todo en este palacio destilaba ruina, oscuridad y decadencia. Además, fue completamente abandonado tras el saqueo<sup>5</sup> de Roma por los españoles, pues en 1528, como otras grandes familias poderosas que se marcharon de la ciudad para establecerse en sus villas y castillos, parte de los Orsini se instalaron en Viterbo y la rama a la que pertenece Pier Francesco en Bomarzo.

El lúgubre y triste palacio estaba situado en el barrio entre el Castel Sant'Angelo y el Vaticano y, quizás por las consecuencias del mencionado saqueo, el barrio entró en declive, siendo «pronto uno de los más pobres y deshabitados de Roma» (Mujica Lainez, 1975: 26).

El palacio sufrió el mismo declive del entorno, llegando a perder toda su grandeza, hasta que sus últimos restos desaparecieron en 1937, cuando Benito Mussolini ordenó demoler todas las construcciones entre el Borgo Nuevo y el Borgo Viejo para abrir la Via della Conciliazione, que da perspectiva a San Pedro (Mujica Lainez, 1975: 26).

Como confiesa el protagonista, no sintió la pérdida del palacio, pues para él su auténtico hogar era Bomarzo. De aquel, en sus recuerdos, se mezclaban unas salas húmedas que no había chimenea que calentara por grande que fuera; unas angostas ventanas por las cuales se colaba un viento que al agitar los paños parecía que estos, a modo de fantasmas, fueran lo único vivo en aquel palacio muerto; unas armas vetustas y unos viejos pendones desgarrados colgados de los muros que simbolizaban las glorias de los ancestros en un presente huérfano de gestas y triunfos; unos corredores helados, por los que los dos hermanos de Vicino lo perseguían con picas y estoques amarillos de herrumbre (Mujica Lainez, 1975: 26-27).

Como podemos ver, el palacio representaba la imagen misma de la decadencia: un espacio frío, muerto, habitado solo por los recuerdos de un pasado glorioso, pero ya periclitado, en forma de armas herrumbrosas y pendones desgarrados que, irónicamente, servían a los hermanos de Vicino como divertimento en sus travesuras infantiles. En este ambiente pasó el pequeño Vicino sus años de permanencia en la Ciudad Eterna.

Pero de Roma se cita un segundo tipo de ruinas,

<sup>1</sup> Cf. Macías Villalobos (2019: 119-121).

<sup>2</sup> El lapso de tiempo narrado coincide con la vida de Pier Francesco Orsini, que, cronológicamente, abarca desde su nacimiento en 1512 hasta su muerte en 1572 (cf. Font, 1976: 94).

<sup>3</sup> Sobre la melancolía en la obra de Mujica, cf. Blanco Fresnadillo (2013: 17-18).

<sup>4</sup> Cf. Macías Villalobos (2019: 121).

las que dispersas por la ciudad, pero especialmente por el antiguo foro, recordaban la grandeza de la antigua Roma<sup>6</sup>. Según confiesa Pier Francesco, en una curiosa variante del método peripatético, él junto con sus hermanos y su maestro Messer Pandolfo recorrían por la mañana la ciudad a caballo y, en sus lugares ilustres, se sentaban al amparo de alguna ruina, momento que aprovechaba el maestro para hablar de las glorias del Imperio y de la República asociadas a esos «mismos decadentes proscenios».

Tales explicaciones, que al parecer nada aportaron a Girolamo y Maerbale, más pendientes de lo que pasaba en los alrededores (Mujica Lainez, 1975: 67), en cambio, sí ejercieron una notable influencia en Pier Francesco, quien trataba de aprehender la esencia de Roma, que flotaba alrededor de los monumentos y de los palacios y que le enardecía haciéndole creer que era un antiguo conquistador, como aquel general Caio Flavio Orso, a quien se consideraba el primer ancestro de la familia, haciéndole olvidar su triste condición (Mujica Lainez, 1975: 68).

Es decir, la contemplación de las ruinas y la evocación de la gloria pasada ejercían sobre el niño Orsini un efecto terapéutico. Pero también despertaron en él el amor por las antigüedades: a fuerza de descubrir esculturas mutiladas cubiertas por el follaje, que luego llevaba a su habitación en el palacio para limpiarlas; a fuerza de acumular los bustos, medallas, camafeos, esmeraldas y rubíes que los campesinos lombardos le entregaban, tras exhumarlos durante su trabajo en las viñas o roturando la tierra –conocedores de la extraña afición del niño jorobado–; y, en fin, con el dinero que le daba su abuela, «nació [...] la colección que luego, cuando pude consagrarme a ella, fue una de las pasiones de mi vida, alivio de mi soledad» (Mujica Lainez, 1975: 68-69).

Su gusto por las ruinas y por el arte en general actuaron como paliativos de la soledad de Pier Francesco, soledad que sufrió desde sus más tiernos años por el rechazo de su padre, por las burlas de sus hermanos y en la que contó solo con el cariño de su abuela. Como bien ha destacado la crítica, si el destino de Pier Francesco era ser inmortal,

sería una inmortalidad en eterna soledad<sup>7</sup>.

Esta mención a su afán por coleccionar antigüedades da pie, en Mujica Lainez (1975: 69-70), a una interesante referencia a una serie de monumentos y restos del pasado que durante la Edad Media y el Renacimiento Roma perdió, porque sirvieron de cantera de materiales para la construcción de edificaciones más modernas o para otros fines más triviales: así, bajo Pablo II, el muro de piedra del Coliseo fue empleado en el palacio de San Marcos; bajo Sixto IV, el templo de Hércules y un puente del Tíber fueron convertidos en balas de cañón; el propio Miguel Ángel no dudó en arrebatarse una de las columnas del templo de Cástor y Pólux para que sirviera de pedestal a la estatua de Marco Aurelio; el Mausoleo de Adriano proporcionó las piedras de la Capilla Sixtina, entre otras cosas.

Esto tiene que ver con un motivo ya empleado por Mujica en *El unicornio* al referirse a la ciudad de Petra, la ciudad como superposición de civilizaciones<sup>8</sup>, es decir, la Roma moderna no se entiende sin las sucesivas aportaciones de los diversos momentos por los que ha pasado la ciudad y de los que sus ruinas no son más que un testimonio.

Pero el tema de las ruinas romanas creemos que tiene otra función, y esta quizás la más importante, que además se identifica con la estética fin de siglo: las ruinas como signo del paso del tiempo. Y es que en *Bomarzo* este sentido del paso del tiempo es uno de sus significados alegóricos fundamentales, pues el propio protagonista, Pier Francesco, que, aunque muerto en el siglo XVI, consigue volver a la vida para contar su historia a través de un narrador, el escritor, que vivió en el siglo XX, se convierte él mismo en alegoría del tiempo.

Y, además, de esa tierra que generosamente seguía regalando muchos siglos después muestras de su pasado nació también el amor de Pier Francesco por la poesía: «Y frente a ella, como una planta de esa tierra antigua, cultivada por las civilizaciones, humillada, y enaltecida por los siglos, [...] brotó mi don de poesía» (Mujica Lainez, 1975: 70).

Es decir, la contemplación de las ruinas de la antigua Roma, durante los paseos didácticos con su maestro Messer Pandolfo, acabó elevando, sublimando el espíritu del joven Pier Francesco hasta despertar su amor por las antigüedades, por el coleccionismo y por la poesía. Esa vertiente intelectual de su personalidad le distanciaba de su padre, de su abuelo y de sus hermanos, y debe considerarse una manifestación más del espíritu melancólico de Vicino.

La segunda de las ciudades mencionadas es

<sup>6</sup> De la tipología de ciudades muertas que propone Hinterhäuser, la que aquí se ofrece corresponde a la primera, evocaciones de ciudades históricas en ruinas, que enlaza con la tradición que arranca con las *Antiquitez de Rome* (1550) de Du Bellay, donde por primera vez en la literatura europea se evocan el ambiente y la melancolía de las ruinas como melancolía de Roma (cf. Hinterhäuser, 1980: 61-62). En el gusto por las ruinas, las clásicas, en particular las romanas, fueron las preferidas hasta mediados del siglo XVII –como se ve en la novela–, por cuanto servían de ilustración de la grandeza antigua y como recordatorio de la vanidad de los asuntos y las obras de los hombres (cf. Litvak, 1986: 241).

<sup>7</sup> Cf. García Simón (2002b).

<sup>8</sup> Cf. Macías Villalobos (2019: 148).

Florenxia, que Pier Francesco consideraba la más bella de Italia y en la que todos sus habitantes opinaban sobre el arte porque este era un tema popular, «como los precios del mercado y la política de la comuna» (Mujica Lainez, 1975: 63)<sup>9</sup>. Era incluso más bella que Roma (Mujica Lainez 1975: 98).

Era tal su belleza que Pier Francesco, acomplejado por sus muchas taras físicas y anímicas, al preguntarse qué podía aportarle él a una ciudad así, teme romper su trabajado equilibrio y su armonía: «¿Qué le llevaba yo a Florenxia, capital de la hermosura, qué le llevaba yo que no fuera mi fealdad, mi desdicha, mi ultraje, mi desubicación en el mundo [...]? ¿Y qué podía darme ella a cambio, si mi presencia era suficiente para romper el equilibrio de su orden, logrado con el rítmico rigor de una música cortesana, en el que las palabras y los edificios, los gestos y los mármoles, lo muy nuevo y lo muy antiguo, se respondían como los instrumentos de una partitura?» (Mujica Lainez, 1975: 98).

Florenxia es para Vicino sinónimo de clasicismo, de orden, de equilibrio, donde lo antiguo y lo nuevo respondían concordantes como los sonos de una partitura bien compuesta, y en medio de ese orden aparecía él, un elemento disonante, «Polichinela vanidoso», desequilibrado, contrahecho, desubicado. Como muy bien apunta Fernández Ariza, la llegada del joven Orsini a Florenxia supuso para él la confrontación de dos formas antagónicas, el sueño de la armonía y la negación de la misma a partir de su grotesca imagen<sup>10</sup>.

En realidad, la amenaza que Pier Francesco supone para la ciudad es la que supone el tiempo, del que Pier Francesco es encarnación, como destructor del orden encarnado por la ciudad de Florenxia.

La primera impresión al ver la ciudad —que está relacionada con el motivo del «descubrimiento»—<sup>11</sup> nos la presenta como un lugar de ensueño, como una de esas ciudades que yacen en el fondo de los lagos o del mar y que solo existen en las leyendas: «Y al avistar Florenxia, las lágrimas agolpadas

en mis ojos la convirtieron en un lugar distinto de cuanto yo conocía, acaso en una de esas vagas poblaciones de las leyendas que yacen sepultas en lo hondo de los lagos y del mar, porque las lentas nubes grises pasaban sobre ella y sobre sus cúpulas y sus campanarios, sobre la reverberación de sus palacios y de sus pórticos y la adivinada lámina del Arno, como si fueran cetáceos enormes que flotaban en la acuática irisación de mi llanto, sobre la paz letal de la ciudad hundida» (Mujica Lainez, 1975: 97-98)<sup>12</sup>.

Como se ve, en esta descripción de la ciudad se combinan las construcciones humanas con la manifestación del mundo natural, encarnado por el río, que es a su vez símbolo del tiempo.

Esta asociación de Florenxia con la belleza y el arte es la que late tras el recuerdo de Gian Corrado acerca del traslado del *David* de Miguel Ángel por sus calles, del que fue testigo el padre de Pier Francesco cuando residía en la ciudad y que se describe con todo detalle en Mujica Lainez (1975: 63).

Durante cuatro días, empleando otro motivo habitual en la narrativa de Mujica, el del cortejo<sup>13</sup>, la gigantesca estatua de mármol recorrió el camino que separaba el taller del maestro de la plaza de la Señoría, operación en la cual intervinieron cuarenta hombres que tiraban de ella. La escena recordaba a otras más antiguas, como la del caballo de Troya. Para esta empresa hicieron rodar la escultura sobre vigas engrasadas y emplearon un sistema de poleas y contrapesos que suspendía la enorme figura de un armazón de maderos. Y a su lento paso los habitantes de la ciudad interrumpían sus tareas cotidianas para discutir sobre la calidad de la pieza. Recuerda también cómo al anochecer encendían fogatas a los pies de la figura, mientras que los adversarios del artista, por pura envidia, le arrojaban piedras.

Aunque la escultura del *David* representaba

<sup>9</sup>La llegada de Pier Francesco a Florenxia no solo fue una etapa o un hito fundamental en su formación, sino que, dentro del complejo juego de símbolos y alegorías que supone la novela, su estancia en Florenxia despliega una amplia gama de sentidos en los que se conjugan dos facetas del personaje, como visionario y como soñador. En esta ciudad conoció la grandeza del Arte, «la facultad creativa, el don prodigioso que rescata y justifica la frágil condición de la vida humana» (cf. Fernández Ariza, 1999: 586), una antinomia representada por la estatua del *David*, como ideación del Triunfo del Arte, y por el cadáver coronado de rosas marchitas, representación de la débil condición humana.

<sup>10</sup>Cf. Fernández Ariza (1999: 586).

<sup>11</sup>Como vimos en *El unicornio* con el caso de Poitiers (cf. Macías Villalobos, 2019: 127), el motivo del «descubrimiento» se refiere a la impresión que a los personajes les produce la ciudad la primera vez que se encuentran con ella.

<sup>12</sup>La impresión que la ciudad produjo en Vicino contrasta con las palabras que pronunció Messer Pandolfo, que iba a su lado, que reproducían las celebérrimas imprecaciones de Dante contra su ciudad por haberle desterrado: «¡Nido de malicia —gritó—, mala selva, ciudad de avaricia y de orgullo, ingrata, inestable, planta del Demonio! Y levantando más la voz todavía: ¡Zorro inmundo, loca, mujer ebria de ira, oveja sarnosa que infecta al rebaño!» (Mujica Lainez, 1975: 98). En su descargo decir que con esas palabras Messer Pandolfo no pretendía demostrar su odio a Florenxia, sino su erudición.

<sup>13</sup>Este motivo del cortejo adopta formas muy diversas. Por ejemplo, en *El unicornio* lo vemos en el carro tirado por bueyes que traslada a Poitiers al grupo de actores que viene de representar la pieza sobre las vírgenes prudentes y las vírgenes locas, entre los cuales se encuentra Aiol; también los vemos en el fantástico cortejo fúnebre que traslada el cadáver del ermitaño Brandán; o, por fin, en la caravana que traslada a Pascua de Riveri a través del desierto, encabezada por el Judío Errante. En el caso del traslado del *David*, lo que se está simbolizando es el Triunfo del Arte (cf. Blanco Fresnadillo, 2013: 360).

justo lo contrario de lo que suponía un *condottiero* como Gian Corrado, de todo lo que constituía su orgullo y su razón de ser en la vida: «[...] Como hombre de su tiempo y de su casta, valoraba a la belleza creada por un artista, y se complacía mostrando así que podía ser tan refinado como un Visconti, un Sforza, un Gonzaga, un Médicis, un Este o un Montefeltro, en la reminiscencia resplandeciente» (Mujica Lainez, 1975: 64).

Es decir, Gian Corrado, a pesar de ser un hombre rudo y en apariencia poco sensible a las sutilezas del arte, como hombre de su tiempo, era capaz de demostrar también una sensibilidad artística.

El relato de este fatigoso traslado quedó grabado indeleblemente en la mente del joven Pier Francesco y de hecho constituyó uno de los pocos recuerdos felices que conservó de su padre, otra cosa más que le debía a Florencia.

Otro rasgo puesto de relieve por Pier Francesco en sus primeras impresiones de la ciudad es su vitalidad, siempre en fuerte contraste con el carácter melancólico del joven Vicino: «Se sentía en Florencia, más que en ninguna otra parte, la fuerza de la vida. Se sentía latir y vibrar y estremecerse a la ciudad de puerta en puerta» (Mujica Lainez, 1975: 100).

Muestras de esa vitalidad son, entre otras cosas, su locuacidad: «En cuyos pórticos y en cuyos bancos de piedra parloteaba la multitud. Fuera de Venecia, no he andado por ciudad tan gárrula» (Mujica Lainez, 1975: 99); su afición al juego: «La pasión del juego afloraba por doquier» (Mujica Lainez, 1975: 99); su pasión por la música: «Y la pasión de la música lo envolvía todo» (Mujica Lainez, 1975: 99); su gusto por la burla y la ironía: «La gente discutía y reía por cualquier cosa, [...] derrochando burlas» (Mujica Lainez, 1975: 99).

Estas referencias a Florencia como ciudad vitalista podrían tener relación con la teoría de las doce casas astrológicas, donde la ciudad representaría la Casa de la Vida, frente a Bomarzo como Casa de la Muerte<sup>14</sup>, pues, no lo olvidemos, el castillo de Bomarzo se levantaba sobre viejas necrópolis etruscas y en su interior se guardaba un esqueleto, el mismo que custodiaba los manuscritos de Dastyn sobre los secretos para alcanzar la inmortalidad, con el que Gian Corrado, su padre, aterrorizó al Vicino niño. Esta relación de la novela con la astrología no será la única que encontremos a lo largo de *Bomarzo*.

Pero todas estas referencias a Florencia como ciudad del arte y la belleza, a su vitalismo, no nos deben hacer olvidar que para Pier Francesco Florencia fue ante todo la ciudad de su particular exilio, el destino

---

## Florencia es para Vicino sinónimo de clasicismo, de orden, de equilibrio, donde lo antiguo y lo nuevo respondían concordantes como los sones de una partitura bien compuesta

---

ideado por su abuelo Franciotto y su padre Pier Corrado para hacerse un hombre, para endurecerse en la vida, y donde el joven conocerá a algunos de los personajes que luego jugarían un papel fundamental en su vida, y el lugar en que también experimentó el amor por primera vez, tuvo su primera experiencia carnal y mandó cometer su primer crimen, al ordenar el asesinato de su criado Beppo, en realidad un hermanastro del protagonista, por el hecho de que había enamorado a Adriana dalla Rozza, su amor platónico.

La decisión de mandar al joven a Florencia fue tomada en Bomarzo, en una reunión en la que participaron el cardenal Franciotto, su padre, Girolamo y Messer Pandolfo: «Hemos resuelto –decretó Franciotto Orsini– mandarte a Florencia. Que Dios se apiade de tu alma» (Mujica Lainez, 1975: 90).

Las razones: endurecerlo para la vida y alejarlo del cariño de la abuela, Diana Orsini, que tanto mal le hacía, como se podía ver por su poco viril carácter, sin olvidar que ya su abuelo y su padre, en su juventud, tuvieron que pasar por una experiencia similar (Mujica Lainez, 1975: 90-91).

A pesar de estas razones, a Pier Francesco no se le escapaba que el motivo real era más oscuro, quitarse de en medio una presencia molesta: «Lo cierto es que querían deshacerse de mí, hartos de una presencia que los injuriaba» (Mujica Lainez, 1975: 92).

Una vez llegado a Florencia, para Pier Francesco el centro neurálgico de la misma durante los casi tres años que vivió en ella, entre 1524 y 1527, fue el palacio de los Médicis, en la vía Larga, en particular su *cortile*<sup>15</sup>, ese gran patio cuadrado de entrada, donde

<sup>15</sup> En la biografía simbólico-alegórica que es *Bomarzo*, tras la iniciación que cumplió recorriendo las tumbas y los restos de sarcófagos antiguos y, sobre todo, en el castillo, con su encuentro con el cadáver encerrado entre sus muros, con su destierro a Florencia el héroe, en su camino de la sabiduría, se convierte en visionario-soñador. Como visionario descubre la ciudad, santuario del Arte y la Belleza, siendo el *cortile* del palacio de los Médicis

<sup>14</sup> Cf. Blanco Fresnadillo (2013: 374).

a su llegada estaban reunidos los personajes más importantes que tomaron parte en la vida de Pier Francesco, en particular, ocho «distribuidos en el ámbito que fue testigo de los triunfos y las penurias de los Médicis y que había acogido a papas, a emperadores, a reyes, a príncipes y a los hombres más sagaces y sensibles de su tiempo, como entrada del palacio en el cual Cosme, Padre de la Patria, fundó el poder de su dinastía [...]» (Mujica Lainez, 1975: 101).

En esa correspondencia entre la ciudad y el arte, esos ocho personajes estaban distribuidos, concertadamente, como en un fresco, «puesto que todo tenía, en la Florencia de entonces, una calidad, un tono pictórico» (Mujica Lainez, 1975: 101), ocupando el centro del *cortile*, «como los famosos de Pirandello, parecían, más que seres reales, entelequias o alegorías que aguardaban al artista que debía interpretarlas» (Mujica Lainez, 1975: 101-102)<sup>16</sup>.

Entre esos que parecían personajes de un cuadro, de una obra de teatro, en medio de la composición, como si constituyera el eje de toda la figuración, se encontraba Hipólito de Médicis: «Se presentía, alrededor, regida por las inflexiones matemáticas de la Sección de Oro, la telaraña pujante de geométricas figuras que sostiene la armazón de los cuadros del Renacimiento, pues los demás personajes evolucionaban, cada uno en su órbita, usándolo de punto de referencia y ajustando a la suya la cadencia de su proceder» (Mujica Lainez, 1975: 102).

Hipólito, que tenía en la fecha quince años, era hermoso y viril, y había sido enviado poco antes por su tío Clemente VII como *capo* de la ciudad. Por ello era llamado alteza y el «Magnífico». Entre sus habilidades, era capaz de alternar los ejercicios violentos con la poesía y la traducción de Virgilio –de hecho, había traducido todo el libro segundo de la *Eneida* al italiano—. Era, por tanto, un típico hombre del Renacimiento.

A su lado estaba su primo Alejandro, de solo trece años, venido de Nápoles. No se sabía quién era su madre y respecto a su padre, algunos sostenían que era hijo del papa Clemente VII, lo cual explica-

ría la preferencia de este hacia el jovencito. Pero lo único cierto es que tanto Hipólito como Alejandro eran bastardos, lo cual enfurecía a los florentinos.

Junto a Alejandro estaba Lorenzino, perteneciente a la rama legítima de los Médicis. Tenía unos nueve años y era frágil y maleable y amigo de las bufonerías. Era el preferido de Clarice de Médicis, señora de treinta años, casada con Filippo Strozzi, gran caballero de ambigua conducta. Clarice sí era una Médicis verdadera, hija de Pedro y nieta de Lorenzo el Magnífico, hija y nieta asimismo de dos Orsini, Alfonsina y Clarice. Era inteligente y de maneras hieráticas. Se encontraba al otro lado de Hipólito, soberbiamente vestida, apoyada en los hombros de dos niños: Catalina de Médicis, que luego fue reina de Francia y que, como Lorenzino, a los rasgos de la gente de Florencia, dada a las bromas y a la ironía, añadía cierta reserva glacial que a veces le endurecía el rostro; y Adriana dalla Roza, la romana que será el primer gran amor de Pier Francesco y que llevaba en el anular un topacio para protegerse del Amor.

El último elemento de la composición, algo atrás, el cardenal Silvio Passerini, designado por Clemente VII, era el encargado de gobernar Florencia en su nombre, con mano de hierro, y junto a él su protegido Giorgio Vasari, llamado también Giorgino, el pintor que conocía a Virgilio de memoria.

El hecho de que la descripción de los ocho personajes que desempeñarán un papel fundamental en la vida de Pier Francesco se haga en términos pictóricos, como si de una pintura se tratara, puede tener relación con el hecho de que, según Pier Francesco, el órgano que desde siempre le ha proporcionado la felicidad sensual ha sido los ojos: «Mi gran placer sensual ha derivado siempre [...] de la felicidad de los ojos» (Mujica Lainez, 1975: 105).

Y fue precisamente en Florencia donde Vicino descubrió el gran poder que para él tenía este órgano sensorial: «Desde que llegué a Florencia mis ojos se deleitaron como si hasta entonces no hubieran captado su posibilidad de regocijo» (Mujica Lainez, 1975: 105)<sup>17</sup>.

Y eran precisamente el *cortile* y la composición pictórica en él representada el *summum* de la belleza captada por los ojos: «Y la fruición que procedía del concierto de los colores y de las contexturas, enlazándome como si lo rigiera un director eximio, culminaba para mis ojos en ese patio de piedra rodeado de estatuas musicales, y en la visión de las figuras que flanqueaban a Hipólito de Médicis» (Mujica Lai-

en la vía Larga el centro de esa ciudad que acaba de descubrir (cf. Fernández Ariza, 1999: 573-574).

<sup>16</sup>La descripción de la escena del *cortile* como si de una composición pictórica se tratara tiene que ver, indudablemente, con el esteticismo de Mujica –quien a menudo parte de la imagen, de la pintura para llegar hasta la literatura, empleando en sus descripciones una técnica heredada de la pintura (cf. Blanco Fresnadillo, 2013: 29-30)–, aunque coincide también con uno de los rasgos del llamado exotismo arqueológico de la literatura fin de siglo, que hace prevalecer los valores plásticos sobre cualquier otro en la descripción de escenas y objetos, hasta el punto de que «los personajes y la naturaleza tienden a convertirse en obra de arte de la antigüedad» (cf. Litvak, 1986: 216).

<sup>17</sup>La importancia de la vista como modo de captar el mundo tiene que ver con el carácter de Pier Francesco como héroe contemplativo (cf. Blanco Fresnadillo, 2013: 261).

nez, 1975: 105).

En su primera noche en la ciudad del Arno, el joven Orsini tuvo un sueño bastante curioso. Iba por el jardín de Bomarzo, con su abuela y el cardenal Passerini. En el jardín asomaba el *David* de Miguel Ángel. Él se alejaba de su abuela y del cardenal y se acercaba al pie de la estatua, que se elevaba tanto que hundía su cabeza en las nubes, como la antigua Torre de Babel. Luego, ordenados como los bailarines de un ballet, aparecían Hipólito, Adriana dalla Roza y el negro Abul entre las piernas de la estatua. En ese movimiento, Hipólito se colocó en el centro y los otros dos se adelantaron hacia él al son de unas violas, por la derecha y la izquierda, besándolo en los labios alternativamente (Mujica Lainez, 1975: 109).

En una interpretación alegórica, la profesora Fernández Ariza ha propuesto interpretar el sueño como una composición geométrica compuesta por el cuadrado –el patio del palacio– y un círculo inscrito dentro –los personajes–, de modo que todo ello constituiría un *Zodiacus vitae*, cuyos constituyentes fundamentales serían el Sol, Hipólito, el Día, Adriana y la Noche, Abul, que serían una duplicación del canon de las proporciones del cuerpo humano como paradigma geométrico de la armonía del cosmos, tal como lo figuró Leonardo en su conocido poliedro, pero también una imagen del tiempo como sucesión continuada. Asimismo, la figura del *David* representaría la apoteosis del Arte y el arco que dibuja con sus piernas indicaría el Triunfo del Tiempo, cuyo devenir sería el extraño movimiento de ballet del sueño. En suma, Pier Francesco, en su faceta soñadora, estaría representando en tan extraña ideación nocturna el Triunfo del Arte y el Triunfo del Tiempo<sup>18</sup>.

La última de las ciudades de la que nos vamos a ocupar es Venecia, que Pier Francesco visitó en el otoño de 1532 con la excusa de que Lorenzo Lotto le pintara un retrato y para ocuparse definitivamente de su hermano Maerbale, que se encontraba residiendo allí<sup>19</sup>. Recordemos también que durante su viaje Vicino se empezó a sentir cada vez más indisputado hasta que cayó muy enfermo, siendo curado en la «Serenísima» por Paracelso. Además, el famoso

médico le habló de unas cartas que Dastyn escribió al cardenal Napoleón Orsini que contenían la fórmula de la inmortalidad, por lo que a partir de ese momento Pier Francesco hizo grandes esfuerzos por encontrarlas, hallándolas finalmente en una cámara secreta del castillo, al lado del cadáver que tanto le aterrorizó de niño cuando su padre lo encerró en esa misma cámara<sup>20</sup>.

Su primera impresión sobre la ciudad guarda cierto paralelismo con lo que ya comentamos en su momento sobre Florencia: se trataba de una ciudad de ensueño, una suerte de espejismo que podría desaparecer en cualquier momento, opuesto a la realidad representada por Bomarzo: «[...] Venecia se delineó frente a mí, líquida, aérea, transparente, como si no fuera una realidad sino un pensamiento extraño y bello; como si la realidad fuera Bomarzo, aferrado a la tierra y a sus secretas entrañas, mientras que aquel increíble paisaje era una proyección cristalizada sobre las lagunas, algo así como una ilusión suspendida y trémula que en seguida, como el espejismo de los sueños, podía derrumbarse silenciosamente y desaparecer» (Mujica Lainez, 1975: 334).

Venecia, la ciudad imaginada, es también la ciudad líquida, la representación de uno de los cuatro elementos constitutivos del mundo, el agua, frente a Bomarzo, que, aferrada a la tierra y a sus «secretas entrañas», es la representación de otro de los elementos fundamentales del mundo, la tierra.

*Venecia = agua y Bomarzo = tierra* son dos plasmaciones de la influencia de Saturno en la arquitectura, pues el planeta rige ambos elementos y tanto la ciudad como el castillo presentan fuertes connotaciones saturninas: como veremos más abajo, Venecia es la imagen misma de la decadencia y Bomarzo, ya lo hemos dicho, está asociada con la muerte, otro ámbito del amplio y complejo dominio del último de los planetas.

Como ya sucediera con Florencia, Venecia es asociada también con la belleza: «[...] Pero, como tantos, como todos, sucumbí al llegar ante el encanto de la ciudad [...] y pensé que no había, que no podía haber en el mundo nada tan hermoso como Venecia» (Mujica Lainez, 1975: 334).

Según Pier Francesco, una parte de la fascinación que la ciudad despertaba se debía a que ya estaba entrando en decadencia: «Venecia se descomponía imperceptiblemente, roída por la podredumbre que, como una emanación fatal del agua turbia, des-

<sup>18</sup>Cf. G. Fernández Ariza (1999: 575). En cambio, para Font (1976: 114), el episodio, en particular, el hecho de ser besado alternativamente por Adriana y Abul, tendría que ver con dos elementos fundamentales de su vida sentimental: la musculosidad marmórea e infinita, en alusión a la insaciabilidad sensual, y la ambivalencia en la atracción del sexo, elementos ambos que quedarían reflejados en el Sacro Bosco.

<sup>19</sup>En el complejo entramado de símbolos y alegorías que constituyen la biografía literaria que es *Bomarzo*, la ciudad de Venecia representa un hito muy importante en la biografía de Pier Francesco, pues detrás del motivo, aparentemente prosaico, de hacerse un retrato, el personaje lo que busca es su propia imagen en el espejo-cuadro de Lotto, artista que sabía plasmar la fugacidad del tiempo en sus retratos y al que tanto le gustaban los símbolos (cf. Fernández Ariza, 1999: 570).

<sup>20</sup>Los manuscritos eran tan complejos que ni siquiera el arduo trabajo del erudito Fulvio Orsini fue suficiente para desvelar su contenido. Solo gracias a Salomón Luna, el judío experto en la Cábala, que se trajo consigo de Lepanto, se pudieron descifrar esos textos, siendo además este mismo judío el que preparó el brebaje que habría de darle la inmortalidad a Pier Francesco.

gastaba a sus palacios y a sus gentes, y que, años después, quiso extirpar de sí con el esfuerzo de Lepanto» (Mujica Lainez, 1975: 335).

La decadencia física de la ciudad se correspondía con su declive colonial, a pesar de que externamente siguiera deslumbrando con su lujo y esplendor: «Iba perdiendo sus dominios orientales, en manos del turco, otros estados colonizadores se apoderaban de sus mercados en la India [...]. Pero su lujo, su esplendor, jamás habían sido tan evidentes. Los espíritus sagaces presentían la alianza de vida y de muerte que representaba, y eso, esa contradicción conmovedora, se añadía a su hechizo» (Mujica Lainez, 1975: 335).

La conjunción de decadencia y lujo, de vida y de muerte, que tanto contribuía a su hechizo, nos recuerda también al decadentismo del espíritu fin de siglo: «[...] Aristocrática y atacada por el mal de la decadencia que le hincaba los dientes bajo la pompa fingidamente intacta de su ceremonioso dominio: así la vi yo, aquel otoño de mis veinte años» (Mujica Lainez, 1975: 335).

A ello hay que añadir que, quizás, la visión de Pier Francesco se vio influida por su propio decaimiento físico y anímico, motivado por su enfermedad: «Sentí que la enferma Venecia y yo nos parecíamos, en ese momento crepuscular, [...] que ambos simbolizábamos algo semejante, destinado a menoscabarse y a perderse: [...] Venecia y los hombres de mi estirpe [...] habían contribuido a darle a ese mundo, a ese mundo que se iría volviendo, cuando creía volverse mejor, cada vez más uniformado y mediocre, un tono, una orgullosa grandeza, cuya falta lo privaría de una forma insustituible de intensidad y de pasión» (Mujica Lainez, 1975: 335-336).

El duque de Bomarzo, como en otras ocasiones, establece una suerte de comunión con la ciudad, se mimetiza con ella y su enfermedad se identifica con la enfermedad de la ciudad, y el declive de esta es como un anuncio del fin de un mundo y de una época, donde los ideales aristocráticos y de grandeza darán paso a un mundo más mediocre y uniforme. Y en esas circunstancias el síntoma más evidente de ese cambio es «la marchita melancolía del refinamiento».

Sea como fuere, aunque la novela sitúa la decadencia de Venecia ya en el siglo XVI, el mito de Venecia como ciudad muerta se empezó a tejer ya en la literatura de la primera mitad del XIX y alcanzará su máxima expresión en el fin de siglo<sup>21</sup>, por lo que nos encontramos con otro aspecto que acerca a Mujica al decadentismo del que ya hemos dado abundantes ejemplos en estas páginas.

Frente a estas muestras de decadencia, Mujica destaca como indicio del vitalismo de la ciudad los numerosos andamios que delatan las nuevas construcciones, todas ellas de tipo suntuario (Mujica Lainez, 1975: 361), aunque hay que advertir que estas muestras de lujo extemporáneo son otro indicio del decadentismo.

Uno de los puntos neurálgicos de la ciudad es la plaza de San Marcos, donde junto al espectáculo que se mostraba en las *altanas* de los palacios, con las patricias y meretrices con sus cabellos extendidos al sol teñidos del famoso rubio veneciano, lo que más parecía atraer a Pier Francesco era lo que se veía al nivel del suelo: «[...] Lo que más me conmovió fue el espectáculo de la plaza misma, en la que confundían su esplendor los géneros procedentes de las tiendas de San Salvatore y de San Lio, los brocados encarnados y azules, o de oro y plata [...]. ¡Ah, no en vano Venecia era tan odiada por su lujo pródigo! ¡No en vano se multiplicaban los decretos inútiles dedicados a contenerlo! Allí convivían las modas de un mundo que todavía no se había entregado a la vulgaridad repetida e imbécil de lo uniforme, sin que faltaran ni las sayas flamencas, ni las ropetas españolas ni los enormes turbantes» (Mujica Lainez, 1975: 355-356).

El fragmento incide no solo sobre el ya comentado lujo veneciano, tan exagerado y ostentoso que incluso se intentó contener con inútiles medidas legales, o en la variedad de artículos de sus tiendas, sino sobre todo en el cosmopolitismo, como demostraba la variedad de modas que allí convivían y que delataban el diverso origen de sus gentes y visitantes.

Una de las ocupaciones de Pier Francesco en Venecia tras su recuperación es la adquisición de antigüedades y algunas obras de arte: «Fue entonces cuando adquirí, en la colección de los patriarcas de Aquileia, los bustos de los emperadores romanos –quince, de Augusto a Marco Aurelio, más decorativos que notables– que mandé colocar en la galería de mi castillo. A Tiziano le pagué un alto precio por una Ariadna, que me fascinó en su taller de la Ca' Grande» (Mujica Lainez, 1975: 358).

Frente a la ciudad como centro activo de la vida política y de los múltiples avatares históricos del momento, se mencionan brevemente en la novela las *villas*, una moda del Renacimiento, creadas siguiendo el modelo de las villas romanas: «Los príncipes, impulsados por la lectura de los poetas griegos y romanos, descubrían el encanto de la naturaleza, y los alrededores de las ciudades comenzaban a poblarse de villas grandes como palacios, con estatuas, con fuentes, con escalinatas, con parques umbrosos. La idea de la *villeggiatura*, con lo que ella comporta de aristocrática imitación del modo de vivir antiguo y de desdén por las inquietudes propias de las capita-

<sup>21</sup> Sobre el motivo de Venecia como ciudad muerta en la literatura del fin de siglo, cf. Hinterhäuser (1980: 46-50).

les, brotaba y se expandía» (Mujica Lainez, 1975: 126).

La villa surge como una forma de huir de la ciudad a un retiro no arcádico, sino más bien utópico: no se trata de huir hacia una naturaleza pura, sino hacia una utopía donde es posible dar forma real a un proyecto armónico entre el hombre y la naturaleza<sup>22</sup>.

La moda de la construcción de villas llevó a Gian Corrado a emprender una serie de reformas para convertir el viejo castillo de Bomarzo<sup>23</sup> en algo parecido a las grandes villas de las familias ilustres con las que él quería parangonarse: «Gian Corrado Orsini no quiso ser menos que los demás y se entregó al gozo de construir. Yo continué después la obra y la conduje a su esplendor máximo [...]. La realidad era muy otra, y mi padre se limitaba, según comprobé en su momento, a disfrazar el castillo, dándole unos falsos aires palaciegos, pero sin conseguir que perdiera nada de su vigorosa, casi brutal esencia» (Mujica Lainez, 1975: 126-127).

Pero los adornos y oropeles que cubrieron sus fachadas no pudieron dar apariencia de palacio a lo que no era sino un rudo castillo: «En cuanto a Bomarzo, los andamios cubrían su fachada principal. Labrados materiales se acumulaban en sus terrazas [...]. Pero Bomarzo era recio como la armadura de un gigante, y aunque añadiesen adornos a su coraza, no conseguirían modificar su fiereza, áspera como la roca en la cual asentaba su empaque medieval» (Mujica Lainez, 1975: 188-189).

A pesar de todo, cuando Pier Francesco se convirtió en el nuevo duque de Bomarzo, este prosiguió los trabajos de embellecimiento del castillo, llevado por su afán anticuario y por su deseo de engrandecer el nombre de la estirpe por él representada: «Y Bomarzo se engalanó espléndidamente [...]. Logré que el castillo asumiera un aire de fiesta y de lujo, escondiendo sus paredes feudales, agresivas, y convirtiendo a la que había sido fortaleza heroica en mansión de placer [...]. Acariciaba la aspiración de que Bomarzo, mi aliado fiel, se presentara lo más suntuosamente, lo más atrayentemente que autorizaran mis medios, para que fuera como una alegoría de su duque [...]» (Mujica Lainez, 1975: 372).

Evidentemente, la culminación de esa transformación estética del castillo serían los jardines del Sacro Bosco y sus figuras que pretendían ser en piedra lo que el Orlando había sido en letras y rimas, y sus grotescas figuras —que no podrían catalogarse de renacentistas, sino de manieristas— serían una forma de plasmar aspectos de la propia autobiografía

<sup>22</sup> Cf. García Simón (2002a).

<sup>23</sup> Sobre los valores asociados al castillo de Bomarzo, cf. Blanco Fresnadillo (2013: 397 y ss.).

---

## Una de las ocupaciones de Pier Francesco en Venecia tras su recuperación es la adquisición de antigüedades y algunas obras de arte

---

de Pier Francesco<sup>24</sup>. Y aunque este particular jardín sea una construcción artificial, por sus significados alegóricos, es comparable al bosque que rodeaba la ciudad en *El unicornio*, al menos para la mente visionaria de Vicino<sup>25</sup>.

A modo de conclusión, partiendo de la imagen que de la ciudad daba Mujica en *El unicornio* y comparando con esta la que el autor argentino ofrece en *Bomarzo*, podemos afirmar que la imagen que se extrae de la ciudad en las novelas históricas de temática europea de Mujica es el resultado de una compleja amalgama, fruto no solo de la particular relación que el escritor estableció entre historia y ficción, sino que también entran en juego su particular visión del decadentismo finisecular, su melancolía y el papel asignado a las artes plásticas en la construcción literaria, como resultado de su orientación estética neomodernista.

De entrada, como ya hemos demostrado, el papel de la historia es muy importante, llevado sin duda por su miedo a cometer cualquier clase de anacronismo, quizás más en el caso de *El unicornio* que en el de *Bomarzo*, sobre todo en la recreación que se hace de los últimos tiempos del reino de Jerusalén. La ficción es pieza clave en *El unicornio*, sobre todo en el retrato que Mujica hacía de Occidente, en particular, todo lo referente al castillo de Lusignan y al castillo-corte de Castel-Roussillon, pero lo es aún más en el caso de *Bomarzo*, autobiografía de uno de los últimos representantes de la vieja estirpe de los

<sup>24</sup> Cf. García Simón (2002a). Pero, además, el Sacro Bosco fue la particular contribución de Pier Francesco a la gloria de su estirpe, pues, incapaz de contribuir a esta con gestas militares o con alguna obra literaria, solo le quedaba aportar algo nuevo y original, propio de un genio inspirado, un parque con figuras grotescas que reflejara los aspectos más íntimos de su personalidad atormentada, un auténtico «libro de rocas» (cf. Font, 1976: 111). Asimismo, fue su manera de garantizar la inmortalidad del duque: «El personaje narrador, siglos más tarde, [...] recuperó en su memoria la vida distante de Vicino; es decir, esos monstruos, guardianes de piedra, impidieron que el narrador olvidara su pasado. Sin esos monstruos el narrador no hubiera sabido de su perpetuo existir; sin esa historia en piedra el duque nunca hubiera tenido conciencia de su inmortalidad» (cf. Font, 1976: 112).

<sup>25</sup> Cf. Blanco Fresnadillo (2013: 315).

Orsini, donde, aunque no faltan referencias a acontecimientos históricos, como el saqueo de Roma de 1527 o a los personajes que formaban la élite dirigente en Florencia, la imagen que de la ciudad se da es, digamos, más «literaria».

Como parte de la recreación histórica, el narrador tiene mucho interés en penetrar la psicología del hombre del Medievo y del Renacimiento. A ello responde, creemos, la descripción de las multitudes en los zocos de la ciudad oriental, aunque aquí el interés por destacar las sensaciones debe mucho a la estética finisecular y neomodernista del autor; o la importancia concedida a la magia, a lo numinoso y a lo sobrenatural, sobre todo en la caracterización del bosque y el desierto como espacios contiguos y complementarios a la ciudad occidental y oriental respectivamente –aunque la magia desempeña también un importante papel en la trama de *Bomarzo*, si bien no directamente relacionada con su caracterización de la ciudad–; o la sensibilidad ante la belleza, ante los objetos bellos, de los hombres del Renacimiento, como demuestra el espíritu rudo de Gian Corrado en su descripción del traslado del *David* de Miguel Ángel, del que fue testigo.

Al espíritu fin de siglo responde la elección del tema de ambas novelas, los momentos finales del reino cristiano de Jerusalén y la historia de una estirpe, los Orsini, ya en franca decadencia; el retrato claramente decadentista de Jerusalén y Venecia, imagen de la ciudad en declive, en proceso de destrucción, propensa a la lujuria, a la apatía, a la ostentación y a un lujo claramente extemporáneos; la inclusión del tópico de la ciudad muerta, en particular Petra, con la variante de la ciudad destruida por un castigo divino, en este caso Sodoma y Gomorra; el papel asignado a las ruinas, ya no solo como imagen tópica del paso del tiempo y de la ruina de las civilizaciones humanas, sino como recordatorio de la gloria pasada de las antiguas civilizaciones, bien sea Petra como resultado de la superposición de las distintas culturas que la conformaron, bien sea Roma, en el caso de *Bomarzo*; la inclusión de buen número de tipos y tópicos del decadentismo finisecular, como el Judío Errante, la *femme fatale*, el desierto, etcétera.

En relación con el decadentismo tenemos que poner el tono claramente melancólico –y saturnino– de muchos de los personajes de ambas obras, empezando por Pier Francesco Orsini, arquetipo del tipo melancólico y encarnación él mismo del tiempo, e incluyendo en esta lista al hada Melusina, afectada por la melancolía amorosa, como Pascua de Riveri, a Brandán, víctima de la melancolía religiosa en su papel de anacoreta, o a los personajes principales del Jerusalén «finisecular», el rey Baudoin, Onfroi IV o el propio Reinaldo de Sidón, todos ellos una suerte de dandis *avant la lettre*.

En la imagen de ciudades como Florencia, arquetipo del orden, de la simetría, predomina la aproximación puramente estética, de donde deriva el papel fundamental asignado a la pintura en la descripción del *cortile* florentino y de los ocho personajes que allí supuestamente encontró Vicino en su primera visita, cuya descripción sigue los parámetros de la sección áurea; la importancia concedida a las sensaciones visuales y a la vista, que Pier Francesco descubrió en la ciudad del Arno, precisamente en el *cortile*, como fuente principal de felicidad sensual; este papel predomina también en la primera descripción de muchas de las ciudades, el motivo que hemos llamado del «descubrimiento» de la ciudad, como en el caso de Poitiers, Jerusalén, Florencia o Venecia.

Muy importante es también el papel de la alegoría, como en la interpretación del encuentro entre Pascua, el Judío Errante, Aiol y el Hada en el Uadi Araba, o el extraño sueño de Pier Francesco recién llegado a Florencia, sin olvidar que *Bomarzo* está repleta de símbolos que tienen que ver con la melancolía, el paso del tiempo o el decadentismo, de muchos de los cuales es encarnación el propio protagonista.

Finalmente, en este complejo retrato de la ciudad desempeña un papel fundamental la interpretación de la historia que hace el autor, interpretación que tiene mucho que ver con la inmortalidad y por ende con el tiempo. En efecto, el autor argentino utiliza la historia como referente para analizar a los pueblos y al hombre, a los cuales contempla con un escepticismo cargado de ironía, pero también con compasión, «sabedor de sus repetidos errores, de sus repetidas tretas, de su constante debilidad y de su no menos constante impulso de vivir y hasta de sobrevivir»<sup>26</sup>.

## Fuentes y bibliografía

- Blanco Fresnadillo, L. (2013): *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Fernández Ariza, G. (1999): «*Bomarzo*, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 563-588.
- Font, E. (1976): *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- García Simón, D. (2002a): «El Renacimiento como tema en *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez. Primera parte», en *Espéculo*, n.º 21, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/bomarzo1.html> (consulta: 3 de febrero de 2019).
- (2002b): «El Renacimiento como tema en *Bomarzo* de

<sup>26</sup>Vázquez (1983: 191).

- Manuel Mujica Lainez. Segunda parte», en *Espéculo*, n.º 22, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/bomarzo2.html> (consulta: 3 de febrero de 2019).
- Hinterhäuser, H. (1980): *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- Litvak, L. (1986): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus.
- Macías Villalobos, C. (2019): «La imagen de la ciudad en las novelas históricas de Manuel Mujica Lainez», en G. Fernández Ariza (coord.): *La ciudad como arquetipo. Literatura, historia y arte*. Málaga-Zaragoza: Aula María Zambrano-Cátedra Vargas Llosa-Libros Pórtico, pp. 119-150.
- Mujica Lainez, M. (1975): *Bomarzo*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez, M. E. (1983): *El mundo de Manuel Mujica Lainez. Conversaciones con María Esther Vázquez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.