



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA SAN JUAN BOSCO

TESIS DE MAESTRÍA EN LETRAS

Bomarzo y el Orlando furioso: una travesía del comparatismo

Prof. y Lic. Marisa Estela García

TRELEW

CHUBUT

ARGENTINA

2019

Prefacio

Esta tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado académico de Maestría en Letras, de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. Contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el ámbito del Departamento de Letras durante el período comprendido entre 2011 y 2019, bajo la dirección de Dr. Sandro Abate de la Universidad Nacional del Sur.

.....

Prof. y Lic. Marisa Estela García



La presente tesis ha sido aprobada el09.../...12...../...2019, mereciendo la calificación de10... (diez).

Resumen

El objetivo del presente trabajo de investigación es analizar las consecuencias estéticas y políticas de la presencia del *Orlando furioso* y de su autor, Ludovico Ariosto, en la novela *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez.

El marco teórico-metodológico se sustenta en la literatura comparada, en categorías teóricas formuladas en el ámbito de la sociología de la literatura y herramientas procedimentales de la narratología. Nos interesa explorar tres circuitos de relaciones: la imagen de escritor; el libro, los lectores y las lecturas; y la tensión entre carencia y compensación en la historia del protagonista, resultante de la evocación de objetos, personajes y escenas de la obra italiana.

La tesis postula que leer *Bomarzo* poniendo el foco en las menciones de la obra y de la figura del humanista italiano, aporta una nueva mirada sobre la poética de Manuel Mujica Lainez y sobre la posición ocupada por el artista en el campo cultural argentino.

Abstract

This research aims to analyze the aesthetical and political consequences of *Orlando furioso*'s and Ludovico Ariosto's references in Manuel Mujica Lainez's novel *Bomarzo*.

The theoretical and methodological framework is based on comparative literature, theoretical categories belonging to sociology of literature and narratology techniques. We focus on three topics: image of writer, figure of reader and reading, and tension between need and compensation in Pier Francesco's story, due to the evocation of objects, characters and scenes belonging to the Italian text.

This thesis affirms that reading *Bomarzo* focusing on *Orlando furioso*'s and Ariosto's mentions, provides a new perspective on Mujica Lainez's poetics and cultural position.

Agradecimientos

A quienes pensaron que este proyecto podría concluirse y me alentaron durante el largo proceso de su elaboración. En particular, a mi director Sandro Abate.

Bomarzo y el Orlando furioso: una travesía del comparatismo

ÍNDICE

1.-Introducción	6
1.1 Palabras preliminares	6
1.2 Antecedentes y estado de la cuestión	6
1.2.1. Algunas miradas críticas sobre Manuel Mujica Lainez y su obra	7
1.2.2. El Renacimiento, Ariosto y el <i>Orlando furioso</i> en <i>Bomarzo</i>	13
1.3. Objetivos del trabajo e hipótesis	17
2.-Marco teórico y metodológico	18
2.1. Una lectura comparada	18
2.2. Desde la sociología de la literatura y con las herramientas de la narratología	20
3.-Desarrollo	23
3.1. Los autores, los textos y los contextos	23
3.1.1. Manuel Mujica Lainez y <i>Bomarzo</i>	24
3.1.1.1. Breve biografía de Manuel Mujica Lainez	24
3.1.1.2. La Argentina de Manucho	26
3.1.1.3. La historia que relata <i>Bomarzo</i>	28
3.1.2. Ludovico Ariosto y el <i>Orlando furioso</i>	29
3.1.2.1. Breve biografía de Ludovico Ariosto	29
3.1.2.2. Italia: literatura y sociedad entre los siglos XV y XVI	31
3.1.2.2.1. Contexto político y social	31
3.1.2.2.2. El Renacimiento en <i>Bomarzo</i>	32
3.1.2.2.3. El sistema literario y la sociedad italiana en los siglos XV y XVI	36
3.1.2.3. El <i>Orlando furioso</i>	44
3.2. <i>Bomarzo</i> : una lectura del <i>Orlando furioso</i> de Ludovico Ariosto	48
3.2.1. Introducción: autores, lectores y mundos representados	48
3.2.2. Imagen de escritor	49
3.2.2.1. Introducción	49
3.2.2.2. Ludovico Ariosto como personaje aludido en la novela	53
3.2.2.2.1. Invocación de un linaje aristocrático	54
3.2.2.2.2. La función del artista en la corte	58
3.2.2.2.3. Los escritores, los pintores y la imaginación	63
3.2.2.3 Conclusiones parciales	65
3.2.3. El libro y la lectura	67
3.2.3.1 Introducción	67
3.2.3.2 Libros, lectores y lecturas en el siglo XVI	69

3.2.3.3 El público y las lecturas del <i>Orlando furioso</i> de Ludovico Ariosto	72
3.2.3.4 Lectores y lecturas del <i>Orlando furioso</i> en <i>Bomarzo</i>	76
3.2.3.4.1 Lectores en la corte	77
3.2.3.4.2 Narradores orales en las plazas	77
3.2.3.4.3 Narradores orales en espacios privados	78
3.2.3.4.4 Lecturas críticas	78
3.2.3.4.5 El cuerpo del libro	79
3.2.3.4.6 La lectura del <i>Orlando furioso</i> por Pier Francesco Orsini	80
3.2.3.5 Conclusiones parciales	82
3.2.4 Mundos representados: escenas y personajes del <i>Orlando furioso</i> en <i>Bomarzo</i> ...	85
3.2.4.1 Introducción	85
3.2.4.2 Episodios, personajes y objetos del <i>Furioso</i> aludidos en <i>Bomarzo</i>	91
3.2.4.3 El <i>Orlando furioso</i> en el marco de lo sobrenatural en <i>Bomarzo</i>	94
3.2.4.4 El tratamiento de lo sobrenatural en el <i>Orlando furioso</i>	95
3.2.4.5 Análisis de objetos, personajes y episodios ariostescos mencionados en <i>Bomarzo</i>	...103
3.2.4.5.1 Los objetos mágicos y el frustrado sexo con Pantasilea	104
3.2.4.5.2 La invocación a Merlín y la imposible curación de Adriana	108
3.2.4.5.3 Benvenuto-Astolfo y la ballena	111
3.2.4.5.4 Los anillos mágicos	115
3.2.4.5.5 Astolfo, las arpías y la inmortalidad	119
3.2.4.5.6 Aquilante el Negro y Grifone el Blanco	123
3.2.4.5.7 Equívoco, disfraz, sexo y perturbación	124
3.2.4.6 Conclusiones parciales	129
4.- Conclusiones finales	131
5.- Anexos	135
5.1. Ariosto como personaje aludido	135
5.2. Lectores y lecturas del <i>Orlando furioso</i>	138
5.3. Escenas y personajes del <i>Orlando furioso</i>	146
6.- Bibliografía	154

1. Introducción

1.1 Palabras preliminares

Los casi cinco siglos que median entre Manuel Mujica Lainez y Ludovico Ariosto, además de la distancia geográfica, desafían la posibilidad de leer relaciones entre sus obras; sin embargo, el autor argentino, infatigable viajero del espacio y del tiempo, nos propone dicho diálogo, al convocar a Ariosto y su *Orlando furioso* (1532) en las páginas de su novela *Bomarzo* (1962).

En lo más explícito de la superficie del texto, y bajo tres formas principales, identificamos dicha presencia: a través de la transformación de Ludovico Ariosto en un personaje aludido en *Bomarzo*; por las referencias a las prácticas de lectura e interpretación del *Orlando*, efectuadas por los protagonistas de *Bomarzo* u otros personajes referidos; y mediante la mención de personajes o escenas de la obra italiana en el texto de Mujica Lainez.

Ello da cuenta de las más evidentes afinidades entre ambos textos, vinculaciones que sin embargo no se limitan a lo mencionado, sino que también incluyen otros aspectos tales como la presencia de lo sobrenatural; el tono irónico de los narradores; el desplazamiento a través de los siglos; y finalmente, motivos que les son comunes, como por ejemplo: el anillo, el espejo, lo monstruoso, entre otros.

Leer la obra del autor argentino a partir del contacto con el texto italiano nos permite generar nuevos interrogantes. Y procurar responder la pregunta acerca de cómo operan la figura de Ludovico Ariosto y el texto de su *Orlando* en *Bomarzo* implica abordar las consecuencias estéticas y políticas de dicho contacto, y profundizar, por lo tanto, en el conocimiento de la poética y de la narrativa de Manuel Mujica Lainez, a partir de un enfoque que desde el ámbito metodológico del comparatismo, acudirá en principio, a categorías teóricas definidas en el marco de la sociología de la literatura: imagen de escritor, figuras del lector e historia de la lectura. Y en segundo término, y a los efectos del análisis de los mundos representados, indagaremos cuál es el principio estructurador de las alusiones a personajes, objetos y escenas del *Furioso* en *Bomarzo*. En ambos casos, apelamos también a las herramientas que nos brinda la narratología.

1.2 Antecedentes y estado de la cuestión

La pertinencia del estudio que procuramos realizar adquiere pleno sentido tanto en el marco de los estudios comparados en general, como en el de mi carrera profesional. En cuanto a la literatura comparada, entendemos que las relaciones entre las obras propuestas constituyen aún un campo de estudio escasamente explorado. Ello nos motiva a encontrar nuevas líneas de lectura y vinculación intercultural.

Los textos elegidos resultan en sí mismos un desafío para cualquier lector, aún el más competente. *Bomarzo* es una novela monumental en la que Manuel Mujica Lainez despliega sus aptitudes de narrador y su paciencia de lector empedernido. La memoria del duque protagonista atraviesa varios siglos, y está densamente cargada de vivencias, evaluaciones, y lecturas. Entre ellas, la del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Esta obra, clave del mundo transicional del siglo XVI europeo, en la que caballeros y encantamientos son amenazados por una nueva racionalidad, ha gozado de una amplísima crítica que la ha abordado desde enfoques diversos. La novedad de nuestro planteo consiste específicamente en los posibles diálogos entre ambos textos.

Si bien los estudios críticos sobre la obra de Manuel Mujica Láinez, y más aún, sobre el texto de Ariosto, son innumerables, entendemos que son escasos aquellos que se detienen en las vinculaciones entre ambos.

En los siguientes apartados, encuadramos en primer término, brevemente, la figura de Manuel Mujica Lainez y su obra, en el marco de la crítica literaria argentina, y luego, nos referiremos a los estudios específicos, vinculados con las líneas de investigación que aquí proponemos.

1.2.1 Algunas miradas críticas sobre Manuel Mujica Lainez y su obra

La obra del escritor argentino Manuel Mujica Lainez, como bien ha señalado la crítica, ha sido objeto de variable atención, en los últimos años, y también ha sufrido largos períodos de olvido, según los vaivenes de las diversas lecturas a las que se la ha sometido en distintos contextos sociales y culturales. En este apartado recuperaremos lecturas, no exentas de polémicas, realizadas por algunos de los críticos que consideramos más relevantes en relación con su obra narrativa¹: Jorge Cruz, David Viñas, Noé Jitrik, Alejandra Laera, Sylvia Saïtta, Sergio Fernández, Marcos Zangrandi, Carlos Gamero, Alicia Lorenzo, Adriana Quiñones y Nelci Bravo.

Desde los primeros estudios de Jorge Cruz, hasta la revaloración actual, los aspectos más destacados por la crítica han sido el reconocimiento de un autor que fue un verdadero obrero y artista del lenguaje, productor de una prosa notable, asentada en horas de investigación y oficio; un escritor que incorporó a cuentos y novelas, temas y formas novedosas que respondieron a su camino personalísimo, y no a las modas literarias.

En este sentido, Jorge Cruz publica *Genio y Figura de Manuel Mujica Lainez* en 1977, obra que será reeditada en 1997, y en cuyo prólogo a la reedición, dice:

¹ Los estudios críticos referidos a *Bomarzo* y el Renacimiento italiano los abordaremos en un apartado específico.

Retomando las palabras de cierre del volumen de 1978, cabe ratificar que, en torno de Manuel Mujica Lainez, se ha formado un consenso crítico serio, sólido y cada vez más amplio, que consagra a un escritor siempre consecuente consigo mismo, fiel a su mundo entrañable, enamorado del idioma y afirmado en las bases más auténticas de lo argentino. (p.9)

Decimos que las lecturas críticas no están exentas de polémicas, porque estas se encontraron fundamentalmente ligadas a la consideración del autor como un representante de la aristocracia porteña, cuya ideología conservadora y liberal, subrayada por la imagen pública del personaje de “Manucho”, el dandy frívolo que frecuentaba las fiestas de la clase alta argentina y sostenía una mirada entre irónica y burlona, en las entrevistas y eventos sociales, obturaba la visión de una obra compleja y transgresora.

A título de ejemplo, mencionaremos a David Viñas (1954) quien en “Otros tres novelistas argentinos por orden cronológico” en la revista *Contorno* N°3, publicada en Septiembre de 1954 y dirigida por Ismael Viñas y el propio David Viñas, habla sobre Marechal, Manuel Mujica Lainez y Silvina Bulrich. Se refiere a Mujica Lainez como un novelista narcisista que sólo puede hablar sobre sí mismo, porque sus personajes están muertos, y por lo tanto, sus novelas son confesiones:

Arte de nietos el de Manuel Mujica Lainez: sabio, desapasionado, precioso, minúsculo, puerilmente mágico; tan desvinculado del campo de batalla como del comité; arte de comentador, de perspectiva, del que mira desde un balcón o –lo que es lo mismo– establece un matiz colocando los codos en el borde de la mesa: en ambos casos, del hombre que busca apoyo y contempla al mundo y a las cosas consciente de que su límite es tan sólido como inmediato.(p.8)

Luego, en el ejemplar de *Contorno* de septiembre de 1955, Números 5 y 6, “dedicado a la novela argentina”, Rodolfo Mario Pandolfi escribe la nota “Mujica Lainez y el gran cambio”. Ubica al autor en el marco de las “familias ilustradas” amenazadas por la nueva “clase comercial” que “impone los valores concretos del dinero a la abstracción de la casta” (p. 36). Y comenta: “Saben que los árboles genealógicos no los protegen” de las “Tremendas iras del proletariado” (p. 36). Le reprocha: “...el señor Mujica Lainez escribe cándidos libros para huir de las vibraciones que llegan de una humanidad asesinada en los caminos de la tierra” (p.38).

Así, tempranamente, un sector de la crítica argentina propuso a Mujica Lainez como el representante de una literatura que evade los temas ligados a las clases sociales populares y por lo tanto, su escritura no resulta relevante para dicha crítica.

Sin embargo, cuando Noé Jitrik (2009) realiza el balance de la obra de Mujica Lainez para su *Panorama histórico de la literatura argentina*, advertimos que los rasgos destacados son aquellos ya indicados por Cruz en sus primeros escritos, en el sentido de proponer una obra firmemente asentada en la originalidad personal, tanto en cuanto a los temas como en lo que hace a las formas narrativas:

Con los cuentos de *Aquí vivieron* de 1949, *Misteriosa Buenos Aires* de 1950, *Los ídolos* de 1952, *La casa* de 1954, *Los viajeros* de 1955 e *Invitados en "El Paraíso"* de 1957, Manuel Mujica Lainez (1910-1984) inicia un ciclo que es como una indagación acerca de la clase alta porteña, su destino y su pasado; son novelas que incluyen algunos aspectos fantásticos –personajes que se desprenden de tapices o de cuadros- pero de firme estructura expositiva realista. La destreza del narrador, probada en estas novelas, alcanzará su cima en *Bomarzo*, de 1962, una lujosa novela histórica, ambientada en el Renacimiento italiano, y por lo tanto desprendida de una referencialidad local o familiar; la empresa descansa sobre una fantástica erudición y, al mismo tiempo, es un desafío al tradicional límite de la novela histórica, o sea entre el lenguaje actual del narrador y el de la época representada. (p.245-246)

Alejandra Laera (2005) en el Prólogo al libro *Los dominios de la belleza. Antología de relatos y crónicas* señala algunas cuestiones que queremos recuperar en esta breve introducción. En primer lugar, indica que tachar a Mujica de *frívolo conservador* es un efecto de lectura proveniente de las poses del autor, efecto que no permite leer su compleja obra, y requiere ser desmontado. Frente a dichos lugares comunes, Laera propone una figura de autor cuyo "ritmo riguroso" de trabajo diario, se corresponde con la idea de un artesano, alguien cuyo oficio requiere atención y tiempo de estudio, imagen que se contrapone a la del frívolo *dandy* que frecuenta las fiestas de la clase alta porteña. Se destaca también que si bien Mujica Lainez estaba emparentado con la clase aristocrática, su posición económica no fue siempre holgada. Una serie de eventos lo coronaron como "escritor de moda entre las señoras" y garantizaron "su éxito futuro entre la clase media".

Es decir, si bien no formó parte de “capillas literarias”, fue miembro de la SADE, faja de Honor de la misma, y recibió elogios de la revista *Sur*². El viraje temático de la obra de Mujica Lainez, en la década del sesenta, con *Bomarzo*, por la que gana el Premio Nacional de Literatura en 1963 y el premio Kennedy en 1964, señala Laera, constituye “un gesto cosmopolita que, en el contexto politizado de los años de 1960, sería leído, en el mejor de los casos, como inconstancia o banalidad, y en el peor, como copia devaluada o sumisión a los valores culturales coloniales” (p.13).

Sylvia Saítta (2004) en el volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina*, titulado “El oficio se afirma” declara que la hipótesis del libro tiene que ver con el hecho de que “durante las décadas del cuarenta y cincuenta, la literatura argentina pierde su carácter provinciano para pensarse en diálogo con la literatura universal” (p.10). Señala que este período histórico, que a nivel mundial sufre la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, en Argentina se caracteriza por el ascenso de clases sociales, la presencia del peronismo, las transformaciones históricas, sociales y culturales. No puede negarse, manifiesta la autora, la influencia de la figura de Jorge Luis Borges, quien condensa algunos de los puntos centrales del debate cultural e ideológico presente en la literatura de la época: “la confrontación entre lo nacional y lo extranjero, lo propio y lo ajeno, lo particular y lo universal; la apropiación y la resignificación de la tradición literaria argentina; la tensión entre los modos de representación realistas y la experimentación vanguardista, entre otras” (p.10).

Agrega asimismo que más allá del costumbrismo y del realismo, aparece la experimentación con los géneros fantástico y policial en un mercado editorial en crecimiento por la presencia de nuevos lectores y la renovación de los procedimientos estético-literarios. Y específicamente, sobre Mujica Lainez, Saítta afirma: “traza un arco desde lo histórico-colloquial hasta un barroquismo suntuoso” (p.12).

Otro de los críticos que se ha ocupado contemporáneamente de la obra de Manuel Mujica Lainez es Sergio Fernández, quien en distintas intervenciones ha analizado los textos literarios a partir de categorías de la sociología.

Así por ejemplo, en lo que hace específicamente al texto que abordamos nosotros en este estudio, recuperamos la intervención de Sergio Fernández (2011) en “*Bomarzo*: cambio temático *universalista* en M. Mujica Lainez”, en la que procura indagar

² Sin embargo, recordemos que tal como lo ha mencionado la crítica, Mujica Lainez no fue un “escritor de *Sur*”. Afirma su biógrafo, Jorge Cruz (1997): “Sus comienzos coinciden, aproximadamente, con la fundación de la revista *Sur* por Victoria Ocampo, en 1931. En *Sur*, se congregan escritores cuyo rasgo más característico es el interés por las letras nuevas y novísimas. A la revista se vinculan algunos contemporáneos: Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, José Bianco, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, todos nacidos alrededor de 1910; pero Mujica Lainez queda al margen de ese círculo. Su cultura y sus gustos son eminentemente clásicos.” (p.96)

y explicar las razones por las cuales Mujica Lainez abandona la temática nacional y aborda la Edad Media y el Renacimiento europeos. Para ello, toma en cuenta categorías teóricas pertenecientes a los ámbitos de la sociología y del análisis del discurso a través de las cuales construye su fundamentación teórico-analítica. Concluye que el cambio de temática no se da solo debido a la “condición objetiva del viaje europeo durante seis meses en 1958”, sino también a:

La toma de posición de no escribir sobre un presente nacional que axiológicamente le resulta negativo (el mismo que abordan otros escritores –con valoración positiva-, y de los que se quiere diferenciar claramente). A su vez, el interés diferencial del agente, respecto a esos *otros* escritores, resulta coherente habida cuenta de su tradición y sector social familiares, formación, y otras propiedades analizadas y referidas...(p.11)

Es decir, Fernández señala que durante el proceso de escritura de *Bomarzo* (1958-1962) hay eventos latinoamericanos y argentinos que son percibidos como una *amenaza* por Mujica Lainez, por ejemplo la posible “re-institucionalización del peronismo” a través del acuerdo Perón-Frondizi, o la idea de “Latinoamérica” que surge a partir de hechos socio-políticos tales como la Revolución Cubana. El cambio temático se convirtió también en un desafío para el lector implícito que se había ido construyendo a través de su narrativa anterior, de marcado tinte nacional, indica Fernández. Este autor (2013) también polemiza con quienes ven un carácter meramente lúdico o estetizante en algunos textos de Mujica Lainez y propone una “lectura politizada” de sus textos, por ejemplo en el caso de la novela *De milagros y melancolías*, el crítico muestra cómo la parodia está al servicio de contar la historia de América, no como un camino hacia la revolución, sino como un ciclo que se repite en la farsa, “en clara disidencia respecto a determinados aspectos del pensamiento latinoamericano de izquierda en auge por entonces” (p.106). Afirma entonces que “El final – circular- de la novela provoca conflictivamente ese emancipador *telos* histórico que generaba consenso, por entonces, en la intelectualidad de izquierda latinoamericana en los sesenta (...)” (p.112).

En el capítulo de la tesis referido a las *imágenes de escritor* profundizaremos algunos conceptos trabajados por Fernández en torno a la construcción de una genealogía fundante o linaje, esta vez, desde el contacto con Ludovico Ariosto.

Otras miradas relevantes sobre Manuel Mujica Lainez y su obra son las de Alicia Lorenzo, Adriana Quiñones y Nelci Bravo, autoras de *El imaginario clásico en la narrativa de Manuel Mujica Lainez. Bomarzo. Los cisnes. El escarabajo* (2008), entre otros trabajos de investigación sobre el escritor.

Las autoras señalan que las impulsó el objetivo de reivindicar una figura escasamente estudiada, en relación con las posibilidades que brinda y merece su obra. En el caso de *Bomarzo*, el abordaje les permitió estudiar temas relacionados con la identidad y la alteridad, y con los aspectos mítico-simbólicos del Parque de los Monstruos. En uno de los capítulos, analizan el *mitologema* del cisne en relación con la obra de Manuel Mujica Lainez. El cisne, al que entre otros significados se lo asocia con lo hermafrodita, el andrógino, el efebo griego, la ambigüedad, lo siniestro. Las autoras afirman: "...los mitos clásicos se comportan como formas puras capaces de captar cualquier realidad y de fundirse con ella generando nuevos significados" (p.39). También abordan el *mitologema* del monstruo y las connotaciones del espejo.

Por último, y como prueba de que Mujica Lainez sigue siendo un autor que suscita revisiones y controversias, queremos mencionar dos estudios críticos recientes. En primer lugar, el libro *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego y peronismo*, publicado en 2016, en el que Marcos Zangrandi realiza un estudio comparado de la producción literaria de Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido y David Viñas en el período 1953-1963, y procura esclarecer las vinculaciones entre la ficcionalización de órdenes familiares en desintegración y los cambios estructurales a nivel social y político en la sociedad argentina de la época.³

En segundo lugar, el libro de Carlos Gamerro (2015), *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. En el capítulo titulado "Una rosa para Manucho", Carlos Gamerro explica cómo a través de la película *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968) y la novela *Respiración artificial* (Ricardo Piglia, 1981), el lugar asignado a Mujica Lainez por una parte de la intelectualidad de izquierda argentina es el del aristócrata decadente, funcional a los intereses extranjeros, en el primer caso; o el de un escritor de escaso aporte en el campo literario, por lo que su lectura no resultaba recomendable en ningún sentido, en el caso del segundo. Por otra parte, Gamerro indica también que Mujica Lainez no fue un escritor demasiado valorado por su propia clase, es decir, "nunca fue un escritor de *Sur*", pues: "La estética de *Sur* era decididamente moderna, francófila o anglófila pero de vanguardia; no había demasiado lugar para el barroquismo hispanizante o el decadentismo *fin-de-siècle* de Mujica Lainez" (p.358).

³ En el caso de Mujica Lainez, se ocupa, entre otros textos, de *La casa*, a la que considera: "la memoria elegíaca de la destrucción de una residencia patricia que remite, de forma duplicada, al presente en el que los obreros la demuelen a pico y pala y, simbólicamente, a una construcción política y social que sufre la ruina tanto por las necesidades de su clase como por el triunfo de la democracia de masas." (p.23)

Tampoco la cultura gay, señala Gamarro, lo eligió como precursor, pues si bien le reconocieron la publicación del primer cuento de temática homosexual en Argentina, lo rechazaron, dice Gamarro, probablemente porque lo consideraban “demasiado oligarca y gorila, escritor homosexual ingenioso y decadente, pero que pertenece al *establishment*, se casa con una mujer y tiene hijos...” (p. 358).

Gamarro, sin embargo, elogia la obra de Manuel Mujica Lainez, en particular, aquella que retrata “las casonas y mansiones de la vieja Buenos Aires”, con sus ángeles, sus cariátides, sus medallones, tapices, vitrales y estatuas. El animismo de los objetos, el barroco del lenguaje, la creación de atmósferas mágicas, la elección de puntos de vista originales para la narración son algunos de sus logros, a los ojos de este crítico. Sin embargo, considera que “el hedonista, barroco y amanerado Manucho quedó atrapado en un fuego cruzado, pues los ascetas del lenguaje lo condenan u olvidan por barroco, los ascetas de la política por oligarca y los gays militantes por gay diletante” (p. 363).

En el próximo apartado, nos referiremos a los estudios de Sandro Abate sobre la obra de Manuel Mujica Lainez, y en particular, sobre la relación entre *Bomarzo* y el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, ya que están específicamente vinculados con nuestro trabajo.

En síntesis, podemos concluir que Manuel Mujica Lainez es un autor que ha sido dejado de lado por gran parte de la crítica literaria argentina, a pesar de haber dado origen a una obra personalísima. Afortunadamente, advertimos que en la actualidad, la crítica ha vuelto su mirada sobre sus textos y coincidimos en que estos no sólo permiten numerosas posibilidades de lectura, sino que son absolutamente necesarias para explicar, por ejemplo, las relaciones entre la literatura argentina y la literatura europea.

1.2.2 El Renacimiento, Ariosto y el *Orlando furioso* en *Bomarzo*

Esta sucinta descripción del estado del arte en el marco del estudio que proponemos, no estaría completa si no nos detuviéramos en la consideración de aquellos trabajos que han abordado el concepto de “Renacimiento” en la novela *Bomarzo*, puesto que nuestra hipótesis se centra en la figura de Ludovico Ariosto, autor perteneciente al siglo XVI italiano. En este caso, revisaremos algunos de los estudios realizados por los críticos Alma Novella Marani, Enrique Montero Cartelle, María Caballero, Sandro Abate y Diana García Simón.

Alma Novella Marani (1986)⁴ señala los distintos aspectos autobiográficos de la novela, en particular, cómo distintas facetas de la personalidad del Duque de Bomarzo coinciden

⁴ Si bien se toman las referencias a partir de la reproducción de este artículo en la revista *Sur*, su publicación originaria data de 1981.

con aquellas del autor Manuel Mujica Lainez. Desarrolla específicamente, la relación con la abuela, el coleccionismo, la atracción por los horóscopos y lo inusitado, y la predilección por el sentido de la vista, es decir, el placer que se obtiene de la mirada. Por otra parte, indaga textos de algunos autores a partir de los cuales Mujica Lainez obtuvo información precisa sobre el Renacimiento, se detiene en particular en la *Vita* de Benvenuto Cellini, pero también apunta la importancia de Ariosto y su *Orlando furioso*, “porque el inacabable sartal de maravillas del *Orlando*, el humor desengañado que subraya innúmeras peripecias, la juventud que circula doquiera, la elegancia y el epicureísmo franco...” (p.246), explican, dice Marani, que haya cuarenta y cuatro menciones al autor italiano o a su obra, en la novela. Habla también Marani sobre el “socorro” que brinda el *Furioso* al protagonista, o “la nostalgia de las bellas quimeras”, refiriéndose a la caballería. Enrique Montero Cartelle en “El mundo renacentista en Bomarzo” (1989) plantea que el modelo de Renacimiento esbozado en la obra reproduce⁵ aquel trazado por J. Burckhardt en *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860–primera edición- y 1984 –traducción por nosotros, consultada), entendido este, como suma de estereotipos: el cortesano de Castiglione, el príncipe de Maquiavelo, el escéptico de Montaigne, el escolástico de Villalon, entre otros.⁶ El crítico también analiza la relación entre el narrador protagonista y el autor de la novela⁷. Sin embargo, cuando Montero Cartelle menciona los personajes “tipos” que elige Mujica Lainez para armar el cuadro renacentista a la manera de Burckhardt, omite mencionar a Ludovico Ariosto⁸, sólo lo hace más adelante en el texto, cuando refiere al pasar, algunos escritores leídos por Pier Francesco.

Por otra parte, María Caballero (1999) en su artículo “*Bomarzo: el Renacimiento italiano en la pluma de Mujica Lainez*” propone leer la novela encuadrándola en “la nueva narrativa histórica” y así, en tanto reescritura de la historia, la enmarca:

⁵ Abate (2004) ha documentado exhaustivamente esta relación textual, en *El tríptico esquivo. Manuel Mujica Lainez en su laberinto*, asunto al que nos referiremos más adelante.

⁶ Afirma Montero Cartelle (1989): “Cuando Pier Francesco Orsini nos dice de él mismo con relación a diversos aspectos de su conducta: “yo fui un típico hombre del Renacimiento”, lo que quiere decir en verdad es que se acomoda a alguno de los rasgos del cuadro pintado por Burckhardt.” (p. 173)

⁷ “Lo más llamativo sin duda, en este sentido, es la sensación creciente a medida que avanza la novela, de que M. Mujica, al describirnos el mundo de Pier Francesco Orsini, lo está haciendo a través de sus propios sentimientos. No se trata ya de que, como es natural, el autor nos transmita su visión de esa época a través de las palabras del duque. La sensación es que M. Mujica ha puesto parte de sus sentimientos en el alma del duque, lo que es consecuente con la declaración de que sus libros son sus confesiones.” (p.178)

⁸ Dice Montero Cartelle (1989): “Los Médici representan la aristocracia; los Orsini y los Colonna, las estirpes encontradas; Hipolito de Medicis es para M. Mujica el hombre ideal del Renacimiento y para su retrato utiliza el esquema y los rasgos con que el Renacimiento (y Burckhardt) describía a hombres como León Battista Alberti; Pierio Valeriano, (al que intentaba remedar el preceptor del duque y pequeño dómine provinciano Messer Pandolfo) es el modelo del humanista; Miguel Ángel, Benvenuto Cellini y Tiziano representan al artista renacentista, así como el revolucionario Paracelso (...) al médico innovador; P.Aretino es el escritor sin escrúpulos; Pantasilea, la meretriz culta y refinada (...)” (p. 174)

...en el contexto de la fundación/deconstrucción de la identidad personal y colectiva que el escritor ya había abordado desde sus primeras obras y cuyo objeto está intrínsecamente relacionado con binomios como la búsqueda/descubrimiento o la construcción/deconstrucción del país, nacionalidad e historia argentinas. (p.489)

Realiza⁹ el paralelismo entre Pier Francesco Orsini y Manuel Mujica Láinez, es decir, efectúa una construcción por analogía respecto al tratamiento del tema del Renacimiento y del siglo XVI, paralelamente al de la Argentina del siglo XX, aspecto que nosotros profundizaremos en este trabajo, al poner en diálogo un tercer elemento, Ludovico Ariosto y su *Orlando furioso*. También destaca el tono escéptico del narrador y el lugar de enunciación¹⁰, constituido como una “distancia narrativa”. En el apartado “El fin de la utopía” arriesga específicamente una hipótesis acerca del sentido del *Orlando* en *Bomarzo*:

...el narrador del siglo XX ve al Renacimiento como el fin de la utopía, el momento en que realidad y ficción van a codificarse en bloques enfrentados. Ariosto con los “Orlandos” –citado varias veces en el texto- simboliza la glorificación del espíritu caballeresco inexorablemente abocado a la destrucción, devorado por un mundo moderno que carece de ideales. (p.496)

Otros antecedentes a la hora de considerar nuestro problema de estudio, los constituyen los textos críticos de Sandro Abate sobre *Bomarzo*. Así en el artículo “Los manuscritos de Bomarzo”, Abate (2000) realiza el análisis de los “manuscritos de la novela con los siete cuadernos de notas” que dan cuenta de que Mujica Láinez realizó una cuidadosa investigación a los fines de construir tiempo, espacio y personajes del Renacimiento. Dice Abate:

⁹ En esta tesis no consideraremos, sin embargo, las polémicas en torno a las “narrativas históricas decimonónicas” y las “nuevas narrativas históricas” porque no se encuentran en nuestra línea de trabajo.

¹⁰ En cuanto al “estatuto del narrador”, afirma: “En resumen: ese narrador que redacta unas memorias en su biblioteca, frente al retrato de Lorenzo Lotto, cuatro siglos después de que acontecieran los hechos que relata, que maneja con soltura el tiempo utilizando la analepsis desde el relato primero y proyectando a partir de ella continuas prolepsis hacia el presente, se transforma por sorpresa en la última página de la novela en un yo, en un narrador cuyas señas de identidad, remiten sin paliativos a Manuel Mujica Láinez. Un Mujica Láinez que al visitar ocasionalmente Bomarzo, encuentra su personalidad perdida y la rescata valiéndose de la escritura, a lo largo de tres años. La escritura es la “mirada” que confirma la profecía de la monja de Murano: *Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo.* (p.532) (p.498)

En síntesis, la propuesta de un documentado análisis de la novela y su consiguiente cotejo de los principales textos que contiene – y que la contienen (los cuadernos de notas, los manuscritos y los otros textos documentales) -revelan la naturaleza esencialmente dialogística de *Bomarzo* y dejan al descubierto una clave de interpretación intertextual nada desdeñable con vistas a su ponderación definitiva. (p.112)

Esta afirmación da pie a estudios como el presente, donde se procura leer la novela de Mujica Lainez a partir del *Orlando furioso* y de su autor, Ludovico Ariosto.

También Abate (2004), en su libro *El tríptico esquivo. Manuel Mujica Lainez en su laberinto*, estudio crítico sobre *Bomarzo*, *El unicornio* y *El laberinto* ha afirmado que tal vez la denominación que da el propio Mujica Lainez a estas obras, “tríptico esquivo”, pueda interpretarse en relación con su naturaleza “esquiva” respecto a la historia argentina. Sin embargo, nosotros procuramos demostrar que en el caso de *Bomarzo*, el discurso que tiene por referente directo a la historia europea, también dice, aunque en clave sesgada u oblicua, sobre la relación entre Mujica Lainez y la historia argentina. Es la historia¹¹, afirma Abate en este libro, el eje temático que atraviesa toda la obra de Mujica Lainez.

El crítico relata en detalle, el proceso de documentación que realizó el autor, paralelamente a la escritura de su novela, a los efectos de lograr un acabado cuadro del Renacimiento y de sus actores más renombrados. Entre los rasgos de la “atmósfera renacentista” destaca: el entusiasmo por la Antigüedad clásica, el placer por la belleza y la sensualidad, la renovación del cristianismo con los aportes de la cultura pagana, el ideal del “príncipe”, la síntesis de religiones y sistemas filosóficos y el auge incipiente de la ciencia.

Y específicamente, respecto a la importancia de Ludovico Ariosto y del *Orlando furioso* en la novela, indica: “Los *Orlandos*, tanto el de Ariosto como el de Boiardo, están mencionados más de cuarenta veces en la novela; son hipotextos operantes dentro de *Bomarzo*.” (p.41).

Abate también postula en este libro, que la atracción que ejerció la figura de Vicino Orsini sobre Mujica Lainez se fundó en la similar sensibilidad frente al fenómeno artístico y, en particular, literario, dada por ejemplo, por la incorporación del discurso de las novelas de caballerías renacentistas. Afirma: “En efecto, *Bomarzo* reivindica el discurso integrador de magia y realismo presente en las novelas de caballerías del Renacimiento...” (p.85), el que se transforma en un “discurso hegemónico” en el marco del discurso ficcional de la novela.

Dice Abate:

¹¹ “Documentada o distorsionada, modulada en cuentos o en novelas, la historia, local o universal, es el eje que vertebra toda la obra de Mujica Lainez.” (p.26)

De hecho, la crítica literaria ha interpretado a los *Orlandos* y al *Morgante* como expresiones nostálgicas del mundo caballeresco medieval idealizado. De similar forma, podría concebirse a *Bomarzo* como una novela de la nostalgia por el mundo renacentista y humanista, cuyos ideales de belleza y arte se han subvertido, se han transformado, se han perdido para siempre. (p.91)

Diana García Simón en su artículo “El Renacimiento como tema en *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez” (2002) analiza, entre otras cuestiones, la relación entre Mujica Lainez y Pier Francesco Orsini¹²; el uso de los vocablos italianos y las deliberadas transformaciones que realiza M. Lainez; los temas centrales; el sentido de los anacronismos; el motivo del “anillo” en relación con la lectura de los *Orlandos*; la comparación entre el Sacro Bosque y el *Orlando*, entre otros tópicos. Es decir, se trata de un texto crítico que sí tiene en cuenta la presencia de Ludovico Ariosto¹³ a los fines de la caracterización del *Renacimiento* y de sus actores principales¹⁴, pero sólo se detiene en algunos aspectos que retomaremos oportunamente y en lo que se relacionen con nuestra propuesta de lectura.

Hasta aquí mencionamos algunos trabajos que centran su análisis en la configuración del eje “Renacimiento en *Bomarzo*” y advertimos que algunos de ellos mencionan la presencia e importancia de Ludovico Ariosto y de su *Orlando furioso*, sin embargo, la novedad de nuestro estudio consiste en una propuesta de sistematización de dicha presencia, un modo de organizar las vinculaciones entre ambos autores y obras, dado que en ningún caso hemos hallado un estudio específico sobre el tema que nosotros abordaremos.

1.3 Objetivos del trabajo e hipótesis

La propuesta consiste en analizar la presencia del texto el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y de la figura de este autor, en la novela *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez.

Formulamos, entonces, un primer interrogante abarcador: ¿Cómo operan la figura de Ariosto y la de su obra *Orlando furioso* en la novela *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez?

¹² “Pier Francesco Orsini “debe” leer y reverenciar a Ariosto, porque Mujica Lainez lo lee y reverencia; Mujica Lainez siente pasión por los objetos: su duque es coleccionista; (...)” p.11

¹³ No es un dato menor, el hecho de que la autora haya tomado fragmentos del *Orlando furioso* para utilizarlos como epígrafes de los distintos apartados de su trabajo.

¹⁴ “Pier Francesco no es un cortesano: es un príncipe, y le hubiese bastado ser un buen jinete y amante de las armas para corresponder a lo que se esperaba de él (...). No es eso lo que transforma al Conde de Bomarzo en un “tipo renacentista”, pero sí la gran pasión a la que dedica su tiempo y prácticamente toda su fortuna: la búsqueda de la belleza”. (p.16)

La respuesta a ese interrogante implica recorrer tres ámbitos de relaciones entre ambos textos: el autor Ludovico Ariosto como personaje aludido en *Bomarzo*; el *Orlando furioso* representado como un objeto “libro” susceptible de diferentes valoraciones y prácticas de lectura; y por último, la presencia de personajes y escenas del *Furioso*, referidos en la novela del argentino.

Nuestra hipótesis consiste en afirmar que el estudio de *Bomarzo* a partir del contacto con el texto del autor italiano, nos permite no sólo postular un nuevo abordaje crítico para esa novela, sino también realizar un aporte a la consideración estético-política de la figura de su autor en el marco de la narrativa argentina.

2. Marco teórico y metodológico

2.1. Una lectura comparada

La disciplina del comparatismo posibilita analizar las relaciones entre textos literarios, o entre estos y otras áreas de la expresión humana (música, escultura, pintura, entre otras); la recepción o el sistema comunicativo global en el que se encuentran inmersos los mismos o los problemas de la traducción, siempre en ámbitos supranacionales¹⁵ (Guillén, 2005). En literatura comparada¹⁶, una palabra recurrente es “diálogo”, entre “devenir y continuidad”, “lo uno y lo diverso”. Así, afirma Guillén, el diálogo se establece “entre ciertas estructuras recurrentes o fundamentales que se dan en distintas literaturas a lo largo del tiempo, por un lado, y por otro el cambio, la evolución, la historicidad, necesaria y deseable, de la literatura y de la sociedad.” (p. 42). Esos diálogos no siempre son pacíficos, pues incluyen tensiones, silencios, rupturas, textos devoradores y devorados en el proceso de lectura y reescritura.

Guillén también considera la dificultad de las “distancias” entre los textos y señala que las mayores son tal vez, las temporales, y a pesar de ello, expresa: “¿no hay metáforas, símiles, formas que perduran, que persisten, que tras miles de años nos dan alcance y todavía nos hablan?” (p. 67)

¹⁵ Guillén utiliza el término “supranacional” para diferenciarlo de “internacional” en el sentido de que no necesariamente se trata de la relación comparativa entre dos literaturas nacionales, sino del análisis de procedimientos, tópicos o géneros similares que pueden surgir en distintas literaturas sin tener una relación directa de fuentes e influencias entre ellas.

¹⁶ Gramuglio (2013) afirma: “Históricamente, todas las literaturas nacionales se han formado en una red de relaciones que son, en realidad, internacionales, aunque este no sea un dato fácilmente admitido por los nacionalismos culturales (...) Si esto es así, los lineamientos conceptuales y los instrumentos metodológicos más adecuados para abordar el objeto desde esa perspectiva son o deberían ser los que brinda el comparatismo.” (p.348)

Una de esas “formas que perduran”, al decir de Guillén, puede ser un *procedimiento textual* y la indagación de los contextos culturales, literarios e históricos en los cuales, el mismo fue utilizado; sus rasgos comunes y diferenciales; la valoración e interpretación de los mismos; las funciones desempeñadas en cada caso. Dice:

Puede resultar que un motivo, un procedimiento verbal, una institución que tenemos y conocemos nosotros, dentro de nuestro limitado mundo cultural y literario, no sea un provincialismo fugaz, un uso local, un capricho contingente, sino propiedad y condición de una realidad mucho más vasta, acaso de casi todas las literaturas. (p.41)

En nuestro caso, postulamos que *Bomarzo* “lee” el *Orlando furioso*, y deja rastros de esa acción de leer, en las marcas del texto, algunas, evidentes, otras, más sutiles. Esta *lectura-apropiación* es una práctica mediante la cual, el texto de *Bomarzo* dice de sí, en tanto novela argentina, dice de su autor, Manuel Mujica Lainez y dice de la época, la Argentina de mediados del siglo XX.

Este trabajo, entonces, intenta desenredar los hilos de la trama para comprender los alcances y reverberaciones de esa *lectura* como mecanismo de *apropiación y producción*. No buscamos préstamos o influencias, sino claves de lectura.

Afirma María Teresa Gramuglio (2013) en “Literatura argentina y literaturas europeas”: (...) comparar no es hacer comparatismo. Junto con ello también se debería descartar la noción ingenua de “influencia”, entendida como mera transmisión vertical de elementos estéticos, ideológicos o formales. Si algo puede aproximarse a una definición aceptable de comparatismo, es, antes que nada, la idea de que se trata, siempre, de *pensar relaciones*. (p.349)

Suscribimos esta posición de María Teresa Gramuglio¹⁷ (2013) cuando postula las “redes y contrapuntos”, que establece el comparatista, como “constructos”, los que deben ser sustentables, y llevarán, evidentemente, las marcas de las posiciones teóricas del crítico que les dé forma. También Gramuglio tiene en cuenta otro aspecto que nos interesa particularmente, en el sentido de que afirma: “la comparación registra paralelismos,

¹⁷ La crítica subraya la labor de María Teresa Gramuglio en torno al comparatismo en Argentina. Tanto entendiéndolo como perspectiva para el estudio y la enseñanza de las literaturas europeas en relación con las literaturas americanas, como en un sentido más amplio en cuanto al estudio crítico de las vinculaciones entre literaturas o dentro de una misma literatura, teniendo en cuenta distintos estratos, dialectos, momentos históricos o lenguas. Se la posiciona en el marco de la concepción que permite aportar desde América, una nueva lectura de la tradición occidental.

semejanzas y diferencias en procesos o en momentos de condensación y busca explicarlas en función de sus contextos y sus desigualdades estructurales” (p.385).

Nos proponemos establecer una red de correspondencias, entendiendo por tales, un conjunto de relaciones entre elementos pertenecientes a dos conjuntos diferentes, y cuya identificación, ordenamiento y jerarquización nos permite postular una lectura crítico-interpretativa de las obras. Los conjuntos, en este caso, son las obras y sus respectivos contextos de producción y recepción.

Coincidimos con Cristina Dalmagro (2012), al subrayar el sentido y la importancia del término “relación” en el ámbito de la literatura comparada, pues considera: “la intensificación de la categoría de *relación* como principio epistemológico básico que también permite pensar nuevas vinculaciones complejas, ampliadas incluso a otras disciplinas y a áreas anteriormente poco tenidas en cuenta” (p. 25).

Nuestra red postula tres ámbitos en los cuales se indagarán las relaciones y se propondrán claves de lectura para *Bomarzo*: imágenes de autor, lectores y lecturas, y mundos representados. En los siguientes apartados, presentaremos el marco teórico de abordaje de cada uno de ellos, asunto que se profundizará en el cuerpo de la tesis.

2.2 Desde la sociología de la literatura y con las herramientas de la narratología

Dado que todo comparatismo “requiere una fuerte apoyatura en la teoría y en la historia literaria” (Gramuglio,2013, p.349), nosotros, para estudiar los núcleos propuestos, retomaremos algunas categorías enmarcadas en la sociología de la literatura, que en palabras de Gisèle Sapiro (2016), se ocupa de las mediaciones entre las obras y las condiciones sociales de producción de las mismas, es decir, incluye las condiciones materiales de su producción; las representaciones que transmiten y las condiciones de recepción.

Sapiro (2016) afirma:

Las condiciones de producción y de circulación de las obras están determinadas, en primer lugar, por las relaciones que los poderes políticos, económicos y religiosos mantienen con la literatura y por el rol social que estos le asignan. En segundo lugar, dependen del reclutamiento social de los escritores, de las condiciones del ejercicio del oficio, de su organización profesional, así como de los modos de funcionamiento del mundo de las letras y de sus instituciones (academias, cenáculos, premios literarios, revistas). (p.51)

Producción, circulación, recepción y representaciones están atravesadas por las coordenadas socio-históricas, políticas e ideológicas en las que se constituyen las figuras de autor, lector y mundo representado. Asumimos que estos núcleos se problematizan a partir de la lectura que *Bomarzo* hace del *Orlando furioso*, en tanto dicha *lectura* es un modo de apropiación de un texto literario por parte de otro texto, perteneciente a otra cultura y época.

En dicha apropiación encontramos tres núcleos vinculados con preocupaciones centrales del autor argentino: la relación entre el artista y su contexto; la vinculación entre el lector y la obra, y por último, la relación entre “carencia” y “compensación” en la evocación de objetos y personajes del *Furioso* en la novela. Este efecto compensatorio está, en más de una ocasión, ligado a la alusión a personajes u objetos “sobrenaturales”, por lo cual la red de correspondencias nos permite analizar la representación de las tensiones entre un mundo acorde a las leyes de la naturaleza y otro que llamaremos “sobrenatural” porque de un modo u otro, desafía dichas leyes, ya sea a través de lo maravilloso, lo mágico o lo milagroso, aspectos que analizaremos en detalle en el capítulo respectivo.

En primer término, vamos a considerar las relaciones entre los atributos de las imágenes de escritor correspondientes a Ludovico Ariosto y a Manuel Mujica Lainez, con el objetivo de proponer una hipótesis explicativa sobre las implicancias de la reiterada mención de Ariosto en *Bomarzo*. En ese sentido, es necesario estudiar la red que vincula a Pier Francesco Orsini, narrador enunciador en la novela, Ludovico Ariosto, personaje referido, y Manuel Mujica Lainez, autor implícito.

Esto nos llevará a tener en cuenta, entre otros aspectos, el rol estético-político de los artistas y en particular, el de Ludovico Ariosto, en la corte; y la representación del autor italiano que se trama en la novela *Bomarzo*, desde el punto de vista de Pier Francesco Orsini, figura de Manuel Mujica Lainez, y su relación con la imagen de autor inferida a partir del *Orlando furioso* y sus *Sátiras*.

A los efectos de construir esta red de correspondencias, acudiremos a las categorías de *imagen de escritor* (Gramuglio, 1992 y Romero, 2008); *autor implícito* (Reyes, 1984); y *trayectoria, estrategias y posturas de escritor* (Sapiro, 2016). Tomaremos algunos rasgos de dichas categorías teóricas en la medida en que los mismos resulten funcionales para nuestro análisis.

En segundo lugar, las relaciones entre la escritura y la lectura tal como se plantean en *Bomarzo*, y en correspondencia con el *Orlando furioso*, permiten considerar los procesos de circulación del texto literario y vincularlos con la preocupación de Mujica Lainez por la difusión de su propia obra. Así, apelaremos a los estudios de Petronio (2009), Calvino (1990), Burke (2000), Roggiano (2009) y Chartier (1998), sobre la recepción del *Orlando* en

la Europa del siglo XVI, la recepción popular de las historias de caballería a través de los fragmentos recitados en las plazas, su apropiación por parte de la corte y el modo en el que *Bomarzo* pone en discusión estas formas de recepción de un texto literario; al tiempo que esta misma novela es objeto de premiación, elogio u olvido, según el público y el momento social al que nos estemos refiriendo.

Recordemos que la novela *Bomarzo* obtiene legitimación social mediante los premios, como ya comentamos en un apartado anterior, pero la ópera de Alberto Ginastera, con libreto del propio Mujica Lainez, es objeto de censura.

En cuanto a la recepción, afirma Sapiro (2016):

La recepción de la obra es inseparable de la evaluación que recibe. El objeto de la sociología de la literatura está compuesto por los modos de jerarquización de las obras en el seno del espacio de recepción, a través de la selección y las clasificaciones que efectúan la crítica, la prensa, las instancias de difusión y de consagración (...) (p. 110)

En síntesis, nuestra red de correspondencias explora el sentido de la inclusión en *Bomarzo* de las discusiones sobre las prácticas de difusión y lectura del *Orlando furioso* de Ariosto, en relación con la preocupación de Mujica Lainez por la difusión de su propia obra y en función de las prácticas de elogio, crítica o rechazo, de las que son objeto ambas obras en sus respectivos contextos.

Por último, el tercer núcleo de análisis está constituido por la red de correspondencias que podemos establecer entre los personajes, los objetos y las escenas del *Orlando furioso* y su representación en *Bomarzo*, donde indagaremos el principio estructurador de dicha red, al identificar en la historia de Pier Francesco Orsini, lo que denominamos “situaciones de carencia o privación” y sus respectivas “evocaciones compensatorias”, ligadas estas últimas, al mundo del *Furioso*. Asimismo, analizaremos cómo incide la representación de lo sobrenatural en el efecto compensatorio, y para ello tendremos en cuenta estudios de Roas (2011), Todorov (2006), Ceserani (1996), Le Goff (1994), Morales (2003), Múscolo (2005), Vega (2011), Arán (2005 y 1999) y Gómez-Montero (1999). La bibliografía seleccionada apunta a la necesidad de distinguir lo sobrenatural literario de lo sobrenatural extra-literario en dos contextos diferentes, el de la literatura caballeresca medieval y renacentista, y el de la Argentina del siglo XX. Es así que tendremos en cuenta las definiciones de lo maravilloso, lo mágico, lo prodigioso y lo milagroso en función de su anclaje socio-cultural y conforme los desplazamientos de las fronteras entre lo posible y lo imposible extra-textual, en los contextos medieval y renacentista. Haremos también una breve referencia al “fantástico” en el siglo XX, al solo efecto de enmarcar la representación de lo sobrenatural en *Bomarzo*.

Pondremos en relación los efectos de lectura de los “paisajes hechizados de Ariosto” sobre el protagonista de *Bomarzo*, Pier Francesco Orsini, y la inscripción literaria del mundo de los caballeros medievales frente a la sociedad burguesa del siglo XVI, tal como la presenta Ariosto en su largo poema.

Pier Francesco Orsini es el príncipe que añora un mundo que ya se encuentra en disolución, así como el autor, Mujica Lainez, en la Argentina de los años sesenta, también percibió la incertidumbre de un nuevo mundo que se avecinaba. Pretendemos vincular entonces las representaciones, con los sistemas ideológicos y las estrategias de autor.

3.-Desarrollo

3.1. Los autores, los textos y los contextos

La trayectoria de ambos escritores se situó en marcos históricos que implican cambios sociales importantes. Ariosto, en el Renacimiento italiano, el siglo XVI, cuando una nueva clase social, la burguesía, disputaba a las clases sociales dominantes, como la antigua nobleza de la tierra- con sus caballeros, sus códigos de honor y sus fábulas épicas-, los espacios de poder en la sociedad; Mujica Lainez, en las primeras y convulsionadas décadas del siglo XX en América Latina, tiempos que en nuestro país estuvieron signados por los movimientos sociales y políticos que empoderaron nuevas clases sociales y pusieron en tensión un tejido social donde la oligarquía patricia sintió que sus privilegios estaban en peligro.

Ambos autores estuvieron ligados de algún modo, a los grupos hegemónicos, sin pertenecer del todo a ellos. Ariosto necesitó del mecenazgo para poder dedicar algún tiempo a escribir, aún cuando los servicios que debía devolver a sus señores, a veces le resultaron excesivos, tal como leemos en sus *Sátiras*; y Mujica Lainez, si bien se casó con una mujer perteneciente a la aristocracia adinerada, no disfrutó de una fortuna personal, porque su propia familia había perdido el patrimonio. Por tal motivo, siempre desempeñó algún trabajo relacionado con la escritura o el arte, lo que le permitió codearse con esa aristocracia argentina a la cual llegó a conocer y retratar muy bien en su obra.

Consideraremos entonces, con mayor detalle algunos datos contextuales a los efectos de poder profundizar esta comparación.

3.1.1 Manuel Mujica Lainez y Bomarzo

3.1.1.1 Breve biografía de Manuel Mujica Lainez

Nació el 11 de septiembre de 1910 en Buenos Aires¹⁸. Sus padres fueron Manuel Mujica Farías¹⁹ y Lucía Lainez Varela²⁰. Sus antepasados eran hispanos y criollos reconocidos por su papel preponderante en los orígenes de la organización nacional²¹. Durante su adolescencia, pasó tres años en Francia e Inglaterra, donde se habían mudado sus padres, para la mejor educación de los hijos. En 1926, regresó a Buenos Aires y en los años siguientes terminó el bachillerato e intentó estudiar Derecho, carrera que abandonó por su predilección por las letras y la escritura.

La situación económica de su familia no era holgada, por el contrario, descendía de la aristocracia fundadora, pero empobrecida.²² Fue entonces, funcionario de gobiernos conservadores y de factos, antiperonista, periodista para diversos medios, entre ellos, el diario *La Nación*, en el que trabajó entre 1932 y 1969. En 1936, contrajo matrimonio con Ana María de Alvear Ortiz Basualdo, nacida en París en 1914.

Fue candidato por el Partido Demócrata en las elecciones del 11 de noviembre de 1951. Sus empleos en el periodismo y posteriormente, sus libros, le permitieron acceder a diversos viajes por Europa, América y Asia; en principio como periodista o funcionario público, y luego, como escritor invitado. Los viajes provocaron en él, la pasión por coleccionar objetos. Fue miembro de la Academia Argentina de Letras, vicepresidente de la SADE, poeta, cuentista, novelista, periodista, traductor y crítico de arte.

¹⁸ Cruz, Jorge (1997): "Ha nacido en una familia tradicional de discretos recursos, en un barrio aristocrático. Pertenece a la que entonces era la clase dirigente del país, emparentada con españoles de la Colonia, con patriotas de la Independencia, con funcionarios de la Organización Nacional, con caballeros elegantes y refinados del 80, con los que llevaron a la república, nada mal por cierto, hasta el Centenario." (p.44)

¹⁹ Abogado, socio de Julio A. Roca, hijo del presidente de la República.

²⁰ Cruz, Jorge (1997): "Lucía Lainez escribió un libro de memorias de viaje y dos obras de teatro. El primero se titula *Recordando*, publicado en 1929. Evoca episodios relativos a sus andanzas por París y otros sitios de los alrededores de la gran ciudad, adonde la guiaba una viva curiosidad intelectual." (p.37)

²¹ Cruz, Jorge (1997): "El linaje fue para él, ante todo, hermosura, distinción y refinamiento. El escritor habló, algunas veces, de dos corrientes familiares que ejercieron sobre él decisiva influencia. (...) Esas corrientes se resumen en su dos abuelos: Eleuterio Santos Mujica y Covarrubias (abuelo paterno) y Bernabé Lainez Cané (abuelo materno)". (p.25). "El primer abuelo simboliza la relación con la tierra, lo criollo-español, la estancia; el segundo, con el arte, los viajes, el periodismo y la literatura, por la línea de los Cané, los Varela y los Lainez, "muy intelectuales, muy franceses"(p.28)

²² Cruz, Jorge (1997): "Ni los Lainez ni los Cané eran gente de fortuna. Manuel Mujica vivía de sus honorarios de abogado (lo fue de algunas empresas) y de su sueldo de funcionario." (p.40)

En 1984, recibió la distinción de Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires. Había sido ya designado *Oficial de la Orden des Arts et des Lettres* en 1964 y condecorado por Francia con la *Cruz de Caballero de la Legión de Honor* en 1982. El gobierno italiano lo había nombrado *Comendador de la Orden al Mérito de la República italiana* en 1967.

Desempeñó un papel en la escena pública cultural argentina, a través del personaje de *Manucho*, hábil conversador de réplica irónica, monóculo y actitud aristocrática y desenfadada.²³

Falleció el 21 de abril de 1984, a causa de un edema pulmonar con complicaciones cardíacas.

En cuanto a su obra, se destacan las novelas *Los ídolos* (1952), *La casa* (1953), *Los viajeros* (1955), *Invitados en "El Paraíso"* (1957), *Bomarzo* (1962), *El unicornio* (1965), *De milagros y melancolías* (1968), *Cecil* (1972), *El laberinto* (1974), *El viaje de los siete demonios* (1974), *Sergio* (1976), *Los cisnes* (1977), *El Gran Teatro* (1979), *El escarabajo* (1982); y por otro lado, diversas colecciones de cuentos como *Aquí vivieron* (1949), *Misteriosa Buenos Aires* (1950), *Crónicas reales* (1967), *El brazalete y otros cuentos* (1978) y *Un novelista en el Museo del Prado* (1984). También realizó traducciones de Shakespeare y Racine y escribió libros de crónicas y biografías. Obtuvo diversos premios como la Faja de Honor de la SADE por *Aquí vivieron*, el Gran Premio de Honor de Sade y segundo Premio Nacional de Literatura por *La casa* y el Primer Premio Nacional de Literatura por *Bomarzo*.

Mujica Lainez visita el parque de "Bomarzo", en Italia, por primera vez en 1958, en el marco de una gira de seis meses, como funcionario, por Europa. Hace una segunda visita al lugar en 1960, y como dijimos antes, en 1962, publica la novela luego de varios años de arduas investigaciones en los que completa grandes cuadernos de notas previas. En 1964, se estrena en Washington la cantata "Bomarzo", con música de Alberto Ginastera. Y ese mismo año, la novela obtiene el Premio Kennedy.

En 1965, la cantata se presenta en el Teatro Colón en Buenos Aires. En 1967, Mujica Lainez está presente en Washington para el estreno de la ópera "Bomarzo", de cuyo libreto es autor, y lo mismo ocurre en Nueva York en 1968.

En 1967, la ópera es excluida del programa del Colón, y se estrena recién en 1972, en Buenos Aires y es repuesta en 1984.²⁴

²³ Cruz, Jorge (1997): "Es 11 de setiembre. Manuel Mujica Lainez cumple años. (...) ¿Qué detalle de su atuendo resalta esta vez? ¿El chaleco, la corbata, el monóculo, los anillos? Los luce con humor, y con desenvoltura. Responde o comenta con rapidez, con ingenio y gracia." (p.19)

²⁴ Según lo explica Esteban Buch (2003), las razones esgrimidas por el gobierno de facto del general Onganía para prohibir en julio de 1967, el estreno de la ópera *Bomarzo* en el Teatro Colón de Buenos Aires fueron su "referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación" por lo que la prohibición se realizó en nombre de "la tutela de los intereses de la moral pública" (p.17).

3.1.1.2 La Argentina de Manucho

El historiador José Luis Romero (1991) denomina “La República de masas” a la etapa que se extiende entre 1943 y 1955 en la República Argentina. Incluye un período de gobierno de facto, y dos presidencias de Juan Domingo Perón (1946-1955). Respecto al panorama social en la década del cuarenta, afirma Romero:

Las clases medias de Buenos Aires ignoraban que, en los últimos años y como resultado de las migraciones internas, se había constituido alrededor de la ciudad un conjunto social de caracteres muy diferentes a los del suburbio tradicional. La era del tango y del “compadrito” había pasado. Ahora poblaban los suburbios los nuevos obreros industriales, que provenían de las provincias del interior y que habían cambiado su miseria rural por los mejores jornales que le ofrecía la naciente industria. (...) Los partidos políticos ignoraron esta redistribución ecológica; pero Perón la percibió, descubrió la peculiaridad psicológica y social de esos grupos y halló el lenguaje necesario para comunicarse con ellos. El resultado fue un nuevo reagrupamiento político que contrapuso esas nuevas masas a los tradicionales partidos de clase media y de clases populares, que aparecieron confundidos en lo que empezó a llamarse la “oligarquía”. (p.193)

En 1955, la denominada *Revolución Libertadora*, mediante un golpe de estado cívico-militar, derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón, instalando en el poder de facto a Eduardo Lonardi (1955) y luego, a Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958). Se trata de gobiernos que incluyen figuras de tradición liberal y conservadora, tanto en materia económica como social (Romero, 1991). Se procura avanzar contra los derechos que los trabajadores habían obtenido en los gobiernos peronistas; es un período de huelgas, conflictos gremiales y represión de sectores obreros.

Del '58 al '66, los gobiernos son elegidos bajo influencia militar y con la proscripción del peronismo; se suceden Frondizi (1958-1962)²⁵; José María Guido (1962-1963) y Arturo

²⁵ El frente que lleva al poder a Frondizi “se limitó a un pacto electoral entre Perón, depositario de los votos obreros, y Rogelio Frigerio, asesor de Frondizi y cabeza de un grupo de técnicos que aspiraban a hacer de puente entre los grupos empresarios nacionales y los inversores extranjeros, que por entonces manifestaban decidido interés por instalarse en la Argentina”. (Romero, p.209)

Illia²⁶ (1963), quien es derrocado por la dictadura presidida por Juan Carlos Onganía²⁷ (1966-1970). En marzo de 1960, época de alta tensión social, se aplicó el Plan Conintes, por el que se habilitaba a las Fuerzas Armadas a enfrentar a la oposición generada por los sectores obreros. En 1964, los sindicatos lanzaron un plan de lucha que produjo la ocupación pacífica por los obreros, de 11000 establecimientos fabriles.

En el plano internacional, la Revolución Cubana (1959) tuvo fuerte influencia en los actores sociales y políticos²⁸ del país; Frondizi se propuso mediar entre Estados Unidos y Cuba, pero la oposición militar local lo obligó a romper relaciones con la isla.

Levantada la proscripción, el peronismo volverá a gobernar en 1973 y hasta el golpe de estado que establece el régimen dictatorial en 1976. Recién en 1983, se recupera el estado democrático, luego de los terribles acontecimientos de la denominada “Guerra de Malvinas”, mediante la cual la Junta Militar argentina intentó retener el poder, al enfrentar al Reino Unido por la soberanía sobre las Islas Malvinas.

En el apartado anterior, dijimos que la obra de Mujica Lainez se publica entre 1952 y 1984, es decir, abarca un período altamente convulsionado tanto en lo político como en lo social en el país. Mencionamos anteriormente, que Mujica Lainez en sus textos literarios relacionados con Buenos Aires, por ejemplo en la novela *La casa*, da cuenta de esta presencia “amenazante” de los grupos sociales que ponen en cuestión los privilegios de la oligarquía liberal.

Pero nos preguntamos ahora, si así como Pier Francesco Orsini añora “los hechizados paisajes de Ariosto”, Mujica Lainez alude indirectamente a otro mundo perdido.²⁹

3.1.1.3 La historia que relata *Bomarzo*

²⁶ “Durante los meses iniciales de 1966, mientras los dirigentes sindicales acentuaban su presión, una campaña periodística minó el prestigio del gobierno, acusándolo de lento e ineficiente. El 28 de junio de ese año los tres comandantes en jefe depusieron al presidente Illia.” (Romero, p.219)

²⁷ “Pronto se hizo sentir el carácter autoritario del gobierno: un Estatuto de la Revolución condicionó la vigencia de la Constitución, se suspendieron las actividades políticas, se ejerció una severa tutela sobre periódicos y libros y, en el episodio más criticado de su gobierno, se acabó mediante un acto policial con la autonomía de las universidades.” (Romero, p.220)

²⁸ “...y el movimiento revolucionario del Caribe suscitaba en Buenos Aires una amplia ola de simpatía, en virtud de la cual en 1961 fue elegido senador por la Capital el socialista Alfredo L. Palacios.” (Romero, 213)

²⁹ Esta idea de pensar la Argentina como añoranza de un mundo perdido, ya la propone Jorge Luis Borges en un poema titulado “A Manuel Mujica Lainez”, cuyos versos afirman: “Tu versión de la patria, con sus fastos y brillos, /entra en mi vaga sombra como si entrara el día (...)/ Manuel Mujica Lainez, alguna vez tuvimos/ una patria -¿recuerdas?- y los dos la perdimos.” Borges, Jorge Luis. (1977). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé. (p.475).

La novela relata la historia de Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, nacido el 6 de marzo de 1512, bajo el horóscopo trazado por el astrólogo Sandro Benedetto, quien le presagió “poderes ocultos y la visión del más allá” y “una vida ilimitada” a la par con el sufrimiento de “desgracias infinitas” por el lado de Saturno (p.9).

El narrador se sitúa cuatrocientos años después del nacimiento del Duque y relata su propia historia mediante el artificio de la reencarnación, asunto que se revela en el último capítulo de la novela. Esto le permite hacer comentarios sobre personajes del siglo XVI³⁰ en relación con hechos y personajes de los siglos posteriores, en tanto se refiere al texto como “estas memorias” (p.22) o “estas son las memorias sinceras de un señor cautivo del Diablo” (p.210).

Pier Francesco es un príncipe brutal y asesino, aunque también amante del arte y de la belleza, mecenas, escritor de poesía, y ligado a sus afectos, tales como su abuela Diana Orsini, Adriana dalla Roza, su primer amor, o Abul, su bello esclavo. Es atraído por esbeltos cuerpos varoniles y también, por algunas mujeres.

Su cuerpo contrahecho, jorobado y cojo, y su escasa habilidad para la guerra, le impiden ser un gran soldado, como lo era su tío Nicolás Orsini. Tanto su padre, Gian Corrado Orsini, destacado mercenario, como sus hermanos, Girolamo y Maerbale se transforman en sus enemigos.

El protagonista anhela la inmortalidad e intenta obtenerla a través de la magia, o de la escritura de su poema *Bomarzo*, ya que le está negada la fama del soldado. Sus intentos sólo conducen al fracaso.³¹ Por ese motivo, decide que sea el *Sacro Bosque de Bomarzo*³², conjunto de monstruos esculpidos sobre las antiguas rocas, el que represente su vida para la eternidad, cual “libro de rocas” (p.583).

La novela construye una atmósfera sobrenatural, violenta y sensual en la que se presentan los espacios, pasiones y personajes del Renacimiento italiano, tal como los imaginó Manuel Mujica Lainez.

³⁰ El narrador de *Bomarzo* relata las disputas entre las clases sociales en ascenso y las que como la suya propia, pretendían retener una franja de poder basado en la estirpe, la tierra, los títulos nobiliarios y la guerra: “A esa tradición arcaica, de un hermetismo heroico tal vez pasado de moda, este pueblo de comerciantes opulentos y de coleccionistas ingeniosos la desdeñaba, así como los míos los desdeñaban a ellos, ya que si los Médicis nos consideraban hasta cierto punto primitivos —hoy diríamos: medievales— los Orsini los juzgaban a ellos, sus parientes, como unos advenedizos barulleros, más preocupados del buen gusto, que es cosa superficial y femenina, que del manejo de las armas, que es cosa de hombres. Pero la verdad es que los Orsini envidiaban a los Médicis un poco, bastante, y no les perdonaban que, salidos de la oscuridad de los trámites bancarios, fueran capaces de darles lecciones de urbanidad y de refinamiento.” (p.95)

³¹ “¿Dónde estaba, dónde se escondía mi gloria, la gloria personal, particular, especial de Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, la gloria rara y mía que me justificaría antes los demás y ante mí mismo? La había buscado en un manuscrito indescifrable y en un poema penoso y ahora la buscaba en una guerra triste hacia la cual no me atraía ninguna vocación. ¿Existiría en verdad, existiría esa gloria?” (p.549)

³² “Cada roca encerraba un enigma en su estructura, y cada uno de esos enigmas eran también un secreto de mi pasado y de mi carácter”. (p.596)

3.1.2 Ludovico Ariosto y el *Orlando furioso*

3.1.2.1 Breve biografía de Ludovico Ariosto

Como desde el corcel del hechicero, Ariosto vio los reinos de la tierra surcada por las fiestas de la guerra y del joven amor aventurero.

Borges, Jorge Luis, "Ariosto y los árabes" en *Obra poética*. 1977. (p.145)

Nació en Reggio Emilia, ciudad que pertenecía al ducado ferrarés de los Este, el 8 de septiembre de 1474. Hijo de Nicolò Ariosto, alcaide del castillo y comandante de la guarnición de Reggio al servicio de Ercole I de Este, y de Daria Malaguzzi Valeri, de la nobleza local. A los 10 años, se trasladó a Ferrara. Allí estudiaría leyes, pero rápidamente se dedicó a los estudios literarios. Para Giuseppe Petronio, Ludovico Ariosto fue "el escritor más significativo del Renacimiento, el que logró traducir plenamente el clasicismo áulico en esquemas poéticos..." (p. 264).

Ariosto estudió latín, pero no griego. En 1500, murió su padre y debió hacerse cargo, como cabeza de familia, de cinco hermanos y cuatro hermanas "y con un patrimonio poco estable." (Petronio, p. 264). Más que un cortesano, fue un funcionario a quien se le encomendaban misiones diplomáticas, a veces peligrosas, pues era la época en la que el papa Julio II era enemigo de los estenses.

Prefería el ocio y el estudio, pero debió entrar al servicio de la familia Este, primero fue alcaide del castillo de Canossa, posteriormente formó parte del séquito de Hipólito, hermano del duque Alfonso e hijo de Ercole I. Ludovico recibió las órdenes menores, que le otorgaron beneficios eclesiásticos. Debió realizar viajes y diversas misiones. En 1503, de su relación con una criada nace su primer hijo, Giambattista.

El cardenal Hipólito era un "hombre duro y tosco, carente de toda sensibilidad para las letras; más tarde, Ariosto le dedicó su poema con altisonantes palabras de elogio en las que sin embargo parece adivinarse un asomo de ironía". (Petronio, p. 265)

En 1507 es enviado a Mantua para celebrar el nacimiento de Ferrante, hijo de Isabella de Este, a quien entretuvo con la lectura del texto que estaba componiendo, es decir, el *Orlando furioso*. En 1509, nació su segundo hijo, Virginio, también ilegítimo, como fruto de su relación con Orsolina Sassomarina.

En 1513, Giovanni dei Medici subió al papado con el nombre de León X, y Ariosto acudió a Roma con la esperanza de recibir favores especiales en el marco del mecenazgo. No fue así, y debió volver al servicio del cardenal Hipólito. Este fue nombrado obispo de Agrig, en Hungría, pero Ariosto se negó a seguirlo, ya que no quería moverse de Ferrara, donde vivía con la viuda Alessandra Benucci, con quien se casó en secreto en 1527, para evitar perder beneficios eclesiásticos.

En 1522, pasó al servicio del duque Alfonso y debió hacerse cargo del gobierno de la región de Garfagnana. No fue bien secundado por la corte y en 1525, se le permitió regresar a Ferrara.

Se compró entonces una casita en el barrio de Mirasole, rodeada por un huerto, y por fin allí, en aquella casa –*pequeña pero adecuada para mí, no sujeta a nadie y comprada por fin con mi dinero*– como decía un epigrama latino que mandó grabar en la fachada –vivió sus últimos años tal como siempre había soñado: en una casa propia, en familia –con Alessandra Benucci y su hijo Virgilio–, libre para trabajar en su poema, del que preparaba una tercera edición. Murió, poco después de que se imprimiera el libro, en julio de 1533.

Ariosto inició su actividad literaria en latín y posteriormente, incorporó el vulgar. Fue autor de sonetos, elegías, canciones, en los que aún siguiendo los modelos clásicos de los poetas elegíacos y eróticos latinos, efectuó reelaboraciones con “una cálida pasionalidad autobiográfica” (Petronio, p. 266). Es decir, sus sentimientos y recuerdos vivificaron los modelos clásicos.

Escribió las siete *Sátiras*, entre 1517 y 1525. Son textos de tono familiar y temas variados, como la corrupción del mundo eclesiástico, la vanidad de las ilusiones y deseos desmedidos, la vida conyugal, sus experiencias en Garfagnana, los defectos y vicios de los humanistas, temas que como afirma Petronio, las emparentan con el *Orlando furioso*.

Ariosto tomó partido por Pietro Bembo en cuanto a la cuestión de la lengua literaria. Por eso, en la tercera edición del *Orlando furioso*, reeditó el poema corregido según los cánones de Bembo, esto es, el uso de un registro áulico, distinto del florentino hablado, con la intención de fijar un ideal clásico.

La obra literaria de Ludovico Ariosto incluye varias comedias: *La Cassaria* (1508), *I Suppositi* (1509), *Il Negromante* (1520), *La Lena* (1529) y *Gli Studenti*, inconclusa, aunque publicada por su hermano con el título de *La scolastica*. Su importancia radica en el hecho de que no obstante seguir esquemas y argumentos clásicos, ya se encaminan a la comedia regular que reproduce en vulgar la literatura clásica, pero incorporan a su vez, temas modernos. Ariosto también fue promotor de espectáculos, un verdadero hombre de teatro de su tiempo.

Murió el 6 de julio de 1533, en Ferrara.

3.1.2.2 Italia: literatura y sociedad entre los siglos XV y XVI

3.1.2.2.1 Contexto político y social

En el siglo XV, el territorio italiano estaba muy fragmentado políticamente: señoríos³³ (*signorie*), repúblicas oligárquicas, como las de Venecia o Florencia, ducados como el de Milán o Ferrara, marquesados, principados y los Estados pontificios o el reino de Nápoles, en el Sur. Esta fragmentación provocaba la debilidad política del conjunto, la que era aprovechada por España o Francia, y había conflictos permanentes. Italia se destaca del resto de Europa por su urbanización temprana, su alfabetización, el desarrollo del comercio, las migraciones internas y una cierta movilidad social superior.

Entre los siglos XIV y XVI, la familia Este dominaba Ferrara. Esta era un ducado desde 1471. Debía mantener relaciones equilibradas con el Emperador, los Estados Pontificios, la República de Venecia y el Reino de Francia. Las disputas entre las principales familias eran habituales, los Visconti, los Sforza, los Gonzaga, entre otros, tejían alianzas con las repúblicas y reinos extranjeros para afianzar poderes locales (Galán Redondo, 2004). La familia Este estaba obligada a desarrollar estrategias para mantener su lugar socio-político de privilegio. Una de ellas fue reivindicar un origen glorioso y legendario con el fin de tomar distancia de los adversarios.

En 1597, el Papa Clemente VII declara Ferrara feudo vacante y establece el final del ducado. La añade a los Estados pontificios, territorios sobre los que el Papado tenía jurisdicción temporal.

Todas estas divisiones políticas y la utilización de ejércitos de mercenarios por parte de los patricios urbanos, provocaban permanentes guerras internas y mostraban gran debilidad de Italia, ante las otras potencias.

³³ Tenenti (2000): "Los señoríos y los principados que se instauraron en la Italia centro-septentrional, al menos desde comienzos del siglo XIV, constituyeron los prototipos aproximados de un género de poder político: el de un príncipe que era aceptado sobre todo no sólo por su legitimidad, no tanto por vínculos de vasallaje y menos aún por un profundo acatamiento colectivo, sino porque aseguraba la función soberana de un modo presumiblemente superior a los intereses particulares. Simultáneamente, aunque en formas diversas, incluso en las grandes ciudades republicanas, como Venecia, Florencia y Génova, el gobierno se ejerció cada vez menos por delegación de toda la comunidad y más como señorío, en un sentido afín al principesco. Estos señoríos colegiales representaban también algo superior, que prácticamente no tenía que rendir cuentas a los ciudadanos, sino solamente a un grupo restringido de ellos, detentor efectivo del poder y aunque de hecho era el mismo estado. Por consiguiente, ya se tratase de príncipes o de grupos oligárquicos, en este tipo de régimen se aceptaba o se soportaba la autoridad, sobre todo en homenaje a una lógica de puro mantenimiento y salvaguardia de la subsistencia y eficacia del mismo régimen." (p.54). Este autor explica que el poder se situaba en el príncipe y la corte, y se consolidaba mediante el otorgamiento de cargos y beneficios a los nobles, y contratos y monopolios a los banqueros y burgueses. Refiriéndose al siglo XVI, dice: "De este modo, la vía de acceso a los diversos tipos de fortuna personal y familiar dependía en general del soberano y de su corte, de aquellos que aventajaban a los demás en prestigio y poder, asumiendo las funciones del gran mecanismo que movía la vida estatal." (p.51)

Ferrara fue la capital de la poesía épica. Entre las razones de ello, Calvino (1990) señala el hecho de que la sociedad ferraresa era rica y opulenta, poseía una universidad, sede de estudios humanísticos, es decir, era culta y por otro lado, también, militar, ya que había tenido que defender esa franja de la llanura del Po, frente a Venecia, el Estado de la Iglesia y el Ducado de Milán. Era una época de declinación del ideal de ciudad-principado italiano frente al fortalecimiento del nuevo gran Estado central de Francisco I y Carlos V. Así, en el poema de Ariosto, objeto de este estudio, se superponen, en palabras de Calvino, dos esquemas políticos, el de la gloria guerrera de la fábula caballeresca y el de las guerras italianas del siglo XVI, con la desazón de unos territorios permanentemente invadidos por las otras potencias europeas.³⁴

3.1.2.2.2 El Renacimiento en *Bomarzo*

Afirmamos anteriormente, en consonancia con los estudios ya mencionados de Enrique Montero Cartelle (1989), Diana García Simón (2002) y Abate (2004) que la concepción sobre el Renacimiento que prima en la novela de Mujica Lainez surge a partir de la formulada por Jakob Burckhardt en su libro, ya clásico, *La cultura del Renacimiento en Italia*, editado en Basilea en 1860,³⁵ hipotexto de la novela.

Nos detendremos en este texto porque el mismo resulta de interés a los efectos de comprender la figura de Ariosto desde la mirada de Mujica Lainez.

La obra de Burckhardt contiene una primera sección sobre la vida política italiana durante los siglos XV y XVI; una segunda parte sobre el desenvolvimiento de la individualidad, su relación con el Estado, la universalidad y la gloria para el hombre del Renacimiento; una tercera sobre el Humanismo, titulada: “El resurgimiento de la Antigüedad”; una cuarta sección sobre el descubrimiento del hombre mismo y del mundo exterior; y las dos últimas sobre la vida social, las fiestas, la moral y la religión. La unidad del texto estriba principalmente en el punto de vista sobre el *individualismo* del hombre en el Renacimiento. Afirma Kaegi en el prólogo:

³⁴ Sobre el sistema de poder en la sociedad europea del siglo XVI, afirma Tenenti (2000): “...el grupo social dominante siguió siendo el de la nobleza, que en la mayoría de los casos tenía también en sus manos al ejercicio de las distintas formas de poder. En efecto, con el paso del tiempo no se modificó la tendencia de la burguesía a aceptar la superioridad del estado noble y sancionar su propio ascenso modelando su comportamiento según el de la aristocracia.” (p. 128)

³⁵ Afirma Montero Cartelle (1989): “De ahí que las pautas culturales dentro de las que se mueve *Bomarzo* sean los problemas entre las repúblicas o tiranías italianas; la vida de los grandes príncipes o pequeños señores; las luchas entre linajes por el poder secular o eclesiástico; el fuerte individualismo imperante; el afán de cultura, de singularidad y de gloria; el amor a lo bello; la implantación de los *studia humanitatis*, de la literatura y la arqueología; la “excelencia” como pauta de cultivo de la persona y de las relaciones sociales; la religiosidad profunda, pero subjetiva (de ahí la afición a la magia y a la astrología) junto a una general hostilidad a la Iglesia como jerarquía.” (p.73)

Con la célebre fórmula del *descubrimiento del mundo y del hombre*, tomada literalmente de la *Historia de Francia* de Michelet, precisa Burckhardt un significado histórico, que se ha hecho después corriente, en la palabra Renacimiento, usada al principio en sentido puramente estético por Vasari, para indicar la resurrección del arte después de la *barbarie medieval*. (p.XIII)

Los aspectos centrales del Renacimiento para este autor, son entonces: el esplendor artístico, el culto de lo bello, la elegancia de las costumbres, la inmoralidad y las crisis religiosas.³⁶ No es difícil hallar aspectos que efectivamente relacionan la novela de Mujica Lainez con la perspectiva del autor suizo. Así por ejemplo, en la descripción de las actitudes de los tiranos en la Italia del siglo XIV, Burckhardt habla con frecuencia de su carácter supersticioso, dice:

Cuando el último Carrara no podía defender ya los muros y puertas de su Padua (1405) sitiada por los venecianos y asolada por la peste, su guardia personal le oía por la noche invocar al diablo y pedirle que le matara. (p.6)

Burckhardt también presenta las características de las tiranías italianas de los siglos XIV y XV, la saña de los tiranos para lograr sus ambiciones, su total falta de escrúpulos y las aspiraciones reales de los *condottieri* a cambio de sus servicios. Asimismo, realiza una descripción de las cortes de los Gonzaga en Mantua y de la influyente Isabella de Este, del mecenazgo que ejercían “a pesar de su pequeñez, su escaso poder y que la caja estuviese vacía casi siempre.”(p. 30); y menciona el hecho anecdótico de que Boiardo fuera un noble, rico y propietario rural además de alto funcionario, o de que Ariosto debiera resignarse a un puesto junto a los músicos y saltimbanquis del cardenal Hipólito hasta que Alfonso lo tomara a su servicio.

³⁶ La postura de Burckhardt sobre el Renacimiento fue revisada por numerosos autores, así por ejemplo, Peter Burke (1993) rechaza la oposición binaria Medioevo/Renacimiento y para este último, desmitifica el relato simbólico poblado de personajes sobrehumanos. Señala que los humanistas eran más medievales de lo que pensaban. Así, ejemplifica con Ludovico Ariosto y su *Orlando furioso*, en cuanto permite percibir la influencia de la épica clásica, pero también la deuda con los romances medievales, más allá del tratamiento irónico de este material: “Una obra tal sólo puede haber sido escrita por alguien que en cierto sentido pertenecía a ambas tradiciones, y a ninguna de las dos.” (p.37)

En relación con el tipo humano del “hombre universal” surgido en Italia, comenta sobre las extraordinarias dotes de los humanistas que no sólo estudiaban a los clásicos sino que también buscaban cómo aplicar esos conocimientos en la vida contemporánea. Menciona las sátiras de Ariosto, como ejemplo de perfecto equilibrio: “Hasta qué perfecto acorde aparecen en ellas equilibrados el orgullo del hombre y del poeta, la ironía ante los propios goces, el más fino sarcasmo y la más profunda benevolencia” (p.76).

No pocas veces menciona Burckhardt a Ariosto, así por ejemplo, en relación con el hecho de que haya cantado las mujeres famosas de la Casa de Este (p.84); o sobre cómo Ariosto incluye en el *Orlando furioso* un “acontecer animado y vivo” (p.181) que desarrolla en todo el poema como “propósito artístico”; también menciona la “realidad” que poseen las historias eróticas del poema, que parecerían aludir a “experiencias directas del poeta” (p. 181); la necesidad de no dejarnos engañar por lo que dice Ariosto sobre las mujeres en una de sus sátiras, pues al decir de Burckhardt, en general, las mujeres nobles tenían la misma educación que los hombres; y las denominadas elogiosamente como “virago”, tenían la particularidad de mostrar rasgos masculinos; comenta sobre las cortesanas famosas, quienes muchas de ellas eran lectoras de Petrarca, Boccaccio, Virgilio, Horacio, Ovidio, entre otros; por otra parte, también menciona a Ariosto cuando habla sobre la magia y explica cómo los escritores se burlaban de los falsos nigromantes, a propósito, precisamente, de la comedia el *Nigromante* de Ariosto.

Burckhardt afirma que el individualismo, el contacto frecuente con bizantinos y mahometanos, la afición a la especulación y el escepticismo antiguos, hizo que los italianos fueran los primeros europeos en reflexionar sobre la libertad y la fatalidad, y al hacerlo, en un contexto político violento y de ilegitimidad, donde triunfaba muchas veces el mal, su “conciencia de Dios se tornó vacilante y su concepción del mundo, parcialmente fatalista” (p. 274). Por dicha causa, entonces, “... se aficionaron a un sucedáneo de la fe que tomaron de las “supersticiones” orientales y medievales, tornáronse astrólogos y magos” (p. 274). También consigna que si bien los espíritus poderosos distinguían bueno y malo, no conocían, sin embargo, el “pecado” y el arrepentimiento.

Un aspecto que Burckhardt trata, entonces, en detalle, y que recupera Mujica Lainez para su novela, es el de la presencia de la astrología, la magia, lo demoníaco y los horóscopos en la cultura renacentista.

Ya hemos comentado que no nos interesa realizar un análisis de fuentes e influencias, sino considerar y ampliar el contexto desde el cual nuestro autor pensó a Ludovico Ariosto, como personaje aludido en *Bomarzo*. Ese contexto, claro, es una cierta representación del mundo europeo del siglo XVI, tal como algunos autores lo figuraron, particularmente,

Burckhardt, quien en el apartado titulado “Influencia de la antigua superstición”, postula que “el estilo de superstición” proviene de la Antigüedad pagana, y se mantuvo apenas vivo durante la Edad Media. La astrología incidía en todos los aspectos de la vida diaria, los príncipes y los municipios tenían astrólogos y también los había en las universidades, junto a los astrónomos. Afirma Burckhardt: “. . . a todos los vástagos de familias distinguidas se les hacía el horóscopo, dando esto lugar en ocasiones a que algunos se pasaran media vida bajo la coacción de vaticinios que no se cumplieran” (p.285). También indica este autor que en el círculo de Lorenzo el *Magnífico* había disenso entre los platónicos, respecto a la consideración de los astrólogos, así, mientras Marsilio Ficino los defendía y aplicaba sus teorías, Pico della Mirándola se esforzó en demostrar su falsedad. (“Descubre en la falsa ciencia de las estrellas la raigambre de mucha impiedad e inmoralidad.” p. 289).

Señala así mismo que influyó en la Italia renacentista, la creencia en la demonología, propia de la Antigüedad tardía; junto a la creencia popular propia de los pueblos medievales. Se pensaba que Dios los permitía y dotaba al hombre del libre albedrío para defenderse de ellos. Y por el contrario: “. . . por medio de conjuros el hombre puede acercarse a los demonios y servirse de ellos para sus fines terrenales de avaricia, ambición de poder y sensualidad” (p.294).

También Burckhardt se refiere a los hechiceros, “*incantatore*, familiarizado con los menesteres más peligrosos” (p.298). Y da una versión del relato de Paligenius³⁷ en el que aparecen demonios denominados Saracil, Sathiel y Jana, quienes cuando a Paligenius le preguntan qué pensaban hacer en Roma, responde:

A Ammón, uno de nuestros compañeros, le mantiene en servidumbre, por virtud mágica, un mancebo de Narni, del séquito del cardenal Orsini, pues no olvidéis que es en vosotros los hombres una prueba de inmortalidad el hecho de poder someternos...
(p.298)

Resulta evidente que este texto dialoga intertextualmente con el Capítulo III de *Bomarzo*, titulado “Aparición de la magia”. Sobre esta cuestión, volveremos en la tercera parte de esta tesis, al considerar las distintas formas de evocación de lo sobrenatural en el *Orlando furioso* y en *Bomarzo*, en relación con el efecto compensatorio sobre las situaciones de carencia experimentadas por Pier Francesco Orsini en su historia personal.

³⁷ García Simón (2002) en *El Renacimiento como tema en Bomarzo de Manuel Mujica Lainez* afirma que: “En *Bomarzo*, Silvio de Narni es el encargado de introducir la magia en la vida de Pier Francesco. La primera referencia sobre Silvio de Narni, la obtiene el duque en un encuentro fortuito con Palingenio (Angel Marzoli, llamado Palingenius). El fragmento del encuentro ha sido “tomado prestado” de la traducción española de la obra de Jacob Burckhardt, quien a su vez lo tomó del *Zodiacus vitae* de Palingenius.” (sin número de página en la versión online)

Otros dos aspectos que recoge Burckhardt respecto al Renacimiento y que tienen relación con nuestra novela, son los debates sobre la inmortalidad del alma³⁸ y el gusto renacentista por la escritura de autobiografías.

3.1.2.2.3 El sistema literario y la sociedad italiana en los siglos XV y XVI

Giuseppe Petronio (1990) señala entre las características de la actividad literaria italiana en el siglo XV, el desplazamiento de la lengua vulgar, que pasa a estar confinada a escritos de carácter práctico y ameno, mientras por el contrario, avanzaban los estudios del latín y el mundo clásico, sobre todo, romano. Petronio también indica que el Renacimiento del siglo XV, no tiene casi relación con los denominados renacimientos medievales, pues se trató de un movimiento ligado a la formación socio política de Italia septentrional en el siglo XV, o sea, “una vez que la civilización de los *Comunes* elaboró una estructura social que ya no era feudal y una cosmovisión ligada a sus nuevas estructuras” (p.168). Así, la lectura de los clásicos como textos instrumentales, buscando en ellos, respuestas sobre el presente, hizo que “la palabra *humanista* –que al principio definía sólo al que se dedicaba a los estudios de gramática, retórica y poética- pasará pronto a denominar a quien cultivaba los estudios clásicos y consideraba la antigüedad clásica como un modelo válido para la cultura y la vida de su tiempo” (p.168).

En cuanto a la sociedad italiana, Petronio señala que así como la literatura y la cultura en vulgar era expresión de la cultura de los *Comunes* de los siglos XIII y XIV, el humanismo fue expresión de las Señorías del siglo XV.

Se dio un proceso de formación de Estados regionales (Florencia, Milán, Ferrara, entre otros) paralelamente a la pérdida de influencia del Papado y del Imperio, fuerzas predominantes en la Edad Media. El *Comune*, afirma el autor, era una organización política diferente de la feudal, pero que no la superó totalmente. Se basaba en el capital comercial, se consolidó a través de matrimonios entre los integrantes de los nuevos grupos mercantiles y las viejas clases aristocráticas, pero desvió grandes capitales hacia la adquisición de tierras. Los bandos en lucha dentro de esos grupos dieron lugar al surgimiento de los “Señores”.

A fines del siglo XIV y principios del siglo XV, Petronio describe un proceso de retorno a formas de economía típicas de la época feudal:

³⁸ Dice Burckhardt: “A principios del siglo XVI, el escándalo levantaba ya tales ecos en el ámbito de la Iglesia que León X, en el Concilio lateranense de 1513, hubo de promulgar una constitución a favor del dogma de la inmortalidad y la individualidad del alma, esto último contra los que enseñaban que el alma era una sola en todos los hombres.” (p.307)

...desde las grandes inversiones financieras en tierras hasta el estancamiento del incipiente industrialismo; desde la resurrección de formas políticas “señoriales” a la formación, en torno al “Señor” y luego en torno al “príncipe”, de cortes, centros de la vida no sólo política, sino también cultural y artística; desde la formación de una burocracia cortesana a la vuelta a unos ejércitos no ciudadanos, sino profesionales: las denominadas “milicias de ventura” con sus “capitanes”. (p. 170)

El siglo XV estuvo signado por las pestes y las crisis económicas y sociales, “crisis social que aumentó la distancia entre las clases, entre la ciudad y campo, entre los poderes políticos, económicos e intelectuales y las masas urbanas y campesinas”; y por otro lado, fue un siglo pletórico de “lujo y arte”, “esplendor logrado en parte mediante la explotación exagerada de las plebes urbanas y rurales” (p. 171).

La suntuosidad de palacios e iglesias se funda en las ganancias del capital comercial, industrial y financiero, señores y príncipes se rodean de artistas y burócratas que junto a la gran burguesía urbana, sostienen el esplendor del sistema.³⁹

La cultura humanista, señala Petronio, adquirió distintos tintes según la fase de desarrollo histórico. Destaca lo siguiente:

...hacia finales de siglo, la cultura humanista se va encaminando cada vez más hacia la evasión, tiende a la fuga literaria de la ciudad y a la exaltación de una idílica vida en el campo, sueña con pasadas edades de oro o de caballería y se tiñe con tonos neoplatónicos y místicos, reflejando de esa manera el agravamiento de la crisis y la conciencia de la misma por parte de pensadores y artistas. (p. 171)

Así como el humanismo fue la cultura que mejor respondía a las necesidades de la burguesía italiana entre el siglo XIV y la primera parte del XV, afirma Petronio, también produjo un florecimiento cultural favorecido por la riqueza acumulada y el “mecenzgo propio del principado y por la pasión y el gusto por las artes que la civilización urbana y la cultura humanista alimentaban” (p. 174).

³⁹ Lafaye (2005) indaga las razones por las cuales los “primeros capitalistas modernos” en la Italia del siglo XVI, invirtieron en la cultura tal como la pensaban los humanistas. Advierte varias cuestiones. En principio, que las colecciones de monedas, libros, medallas servían para alardear de hombres cultos. Por otra parte, que su costo era ínfimo en relación con las ganancias que producían el comercio y los bancos, y los gastos en fiestas y guerras, juegos favoritos de los príncipes renacentistas. Así señala que el humanismo “mediante sus exponentes, cosechó algunas migajas de aquel gran despilfarro de los príncipes, la nobleza, la burguesía mercantil, y sobre todo la Iglesia.” (p.265).

La cultura humanista fue nacional, en cuanto abarcaba toda la península, pero no popular, en cuanto su lengua era el latín. Si bien los humanistas vivían en las cortes, donde señores y príncipes ejercían un mecenazgo “inteligente aunque interesado” (p. 176), se trasladaban de una corte a otra y establecían una red nacional. Los señores necesitaban no sólo quienes supieran redactar documentos, sino también quienes “con sus obras diesen lustre al régimen” (p. 176).⁴⁰

La imprenta modificó la relación entre el libro, la cultura y el lector, y luego, en el siglo XVI, también dio lugar a empresas editoriales de carácter industrial. Las academias y escuelas privadas de artes liberales, tenían por animadores a famosos humanistas y contribuyeron a la secularización de la cultura. Estaban sostenidas, también, por el mecenazgo de los príncipes.

Afirma Petronio:

En un primer momento, los humanistas pertenecían generalmente a las clases superiores –eran mercaderes, banqueros, juristas, propietarios- y por tanto, eran económicamente independientes, más tarde fueron intelectuales o literatos de profesión, si bien abiertos a variados intereses políticos, artísticos y científicos. (p.178)

Y fundamentalmente:

...los humanistas, a lo largo de medio siglo, tradujeron en términos culturales las exigencias y aspiraciones de la clase hegemónica italiana, transfigurando aquella sociedad en mitos culturales, literarios y artísticos que, precisamente por su carácter emblemático y simbólico, sobrevivieron más allá de los límites de la cultura humanista. (p.178)

La concepción laica y burguesa de la vida que difundieron los humanistas, fundamentalmente en latín, tuvo un público limitado a las capas sociales capaces de entenderlo.

⁴⁰ Lafaye afirma: “Podemos concluir que el prístino humanismo italiano, más que rebelión de gramáticos contra escolásticos fue el lujo intelectual de una casta económicamente privilegiada (...)” (p. 266).

Dice con relación a Matteo Boiardo⁴¹, autor del *Orlando enamorado*⁴²:

... Boiardo sueña con un mundo de cortesía y valor, haciéndose la ilusión de que está renaciendo en las cortes principescas; y muchos poetas que estaban al servicio de los príncipes y eran al propio tiempo, políticos y hombres de acción trasvasan a sus obras literarias no tanto su actividad cotidiana y real cuanto sus sueños e ilusiones... (p.197)

Es importante señalar que como afirma Petronio, el escritor humanista percibía la literatura como un valor autónomo, no necesariamente al servicio de verdades morales o de fe, sino con significados propios por sus “formas” y “belleza clásicamente perfecta”.

Son rasgos propios de la segunda mitad del siglo XV, en cuanto a la literatura italiana, la literatura popular, la falta de unificación de una sola tradición, y la presencia de los rasgos característicos de cada zona:

... cada centro pareció caracterizarse por una tradición propia: no es casual ni carente de significado el hecho de que la literatura épico-caballeresca del humanismo y luego del Renacimiento sea toda ferraresa –“épica Ferrara”, dirá el poeta-crítico Carducci- y estrechamente ligada a la corte de los Este, mientras que la literatura más abierta a las sugerencias de cierto realismo popular floreció en la corte de los Medici. (p.198)

⁴¹ Matteo Maria Boiardo (1441-1494) está considerado el mayor representante del humanismo en vulgar en la corte de los Este en Ferrara. Los señores de Ferrara habían favorecido la formación de una literatura en vulgar que trataba de elevar a la dignidad de lengua culta, el ferrarés. Boiardo se formó en un ambiente proclive a los estudios latinos y platónicos, lleno de simpatía hacia las lecturas caballerescas. Su actividad literaria en gran medida era encomiástica y destinada a entretener a señores y demás cortesanos. Afirma Petronio sobre la obra que nos interesa, que el poema, latinamente titulado *Orlando innamorato* (es decir, *El enamoramiento de Orlando*), consta de tres partes o libros. Se publicó en 1483. Usa temas literarios épicos de la materia carolingia, y también cortesés, de la materia arturiana. El amor es el motor de la acción y se identifica con la cortesía, la caballería, la corte y el heroísmo. Dice Petronio: “... hizo de la corte real en que vivía una corte ideal fuera del tiempo, transfigurando en mitos poéticos aquel culto de la individualidad y del heroísmo y aquel gusto por la galantería y el refinamiento que la nueva cultura humanística-cortesana iba elevando a la categoría de ideales de vida” (p. 219). En uno de los prólogos a los cantos, Boiardo traza una especie de historia de la civilización según la cual en el antiguo mundo caballeresco florecían el amor y la cortesía, que luego decayeron al llegar el “invierno” de la época mercantil de los *Comunes*, aunque ahora, en las cortes renacentistas, “vuelven a florecer las virtudes en el mundo”, pudiendo él mismo, Boiardo, volver con su canto “al recuerdo / de las gestas de tiempos pasados” (II,I, 1-3) (p. 220)

⁴² Afirma Petronio: “Así pues, el *Orlando innamorato* es, con un consciente salto cualitativo, la transfiguración del *epos* carolingio a la luz de un idealismo cortés con el que Boiardo identificaba los valores más altos de la civilización de su momento; o, si se quiere la celebración de estos valores modernos a través de los mitos aventureros y cortesés de los paladines que, unánimemente enamorados al contemplar a Angélica, se lanzan tras ella desde París enredándose en una intrincada red de mil episodios épicos y mágicos”.(p. 220)

En síntesis, indica Giuseppe Petronio que los cien años de humanismo en Italia, entre finales del siglo XV y siglo XVI, se caracterizaron por la fragmentación política, el paso del *Comune* a las Señorías y Principados, y las invasiones extranjeras. Pero también, el hecho de que el poder estuviera fragmentado entre las ciudades hizo que mediante el mecenazgo, Señores y príncipes demandaran obras de arte. Las capas burguesas fueron no sólo consumidoras sino también productoras de cultura.

Se establecieron de esta manera relaciones inestables y variables entre literatos y artistas, y lo que hoy llamamos genéricamente “el poder”: fundamentalmente, los señores, las grandes familias aristocráticas, la curia y el alto clero. Por otra parte, el sistema literario era móvil con frecuentes intercambios entre la plaza y el palacio.

En la última década del siglo XV, luego de la muerte de Lorenzo de Medici, se inicia en Italia, una grave crisis. Había un equilibrio inestable entre cinco Estados (Roma, Nápoles, Florencia, Milán y Venecia) y ninguno tenía capacidad para unificar la península. Así es como en 1494, Carlos VIII de Francia acude a Italia y la conquista. Y a partir de ahí y durante más de treinta años, franceses, españoles, alemanes y suizos recorrieron Italia en alianzas con determinados señores o príncipes, en un caos de invasiones y saqueos; uno de estos fue el de Roma en 1527.

A fines del siglo XV, hay una decadencia comercial en las ciudades, porque el comercio vira hacia el Atlántico. Por otro lado, se da una re-feudalización, es decir, una vuelta hacia las inversiones en tierras.

En la segunda mitad del siglo XVI, la Reforma protestante disminuye el peso que había tenido Italia como centro del mundo católico, sobre Europa occidental. Sin embargo, esta decadencia económica y fragilidad política, no desembocó en la pobreza artística, sino por el contrario, en un proceso de gran productividad, que como dijimos anteriormente, fue llamado Renacimiento y se dio en la primera mitad del siglo XVI. Sus principales rasgos se correspondían con las clases hegemónicas, y había otro mundo distinto, formado por artesanos y “villanos”, soldados y vagabundos, que la cultura oficial ignoraba o hacía objeto de burla. Sin embargo, había una relación entre la cultura hegemónica y la subalterna. Por un lado, motivos de la cultura popular eran re-significados por la cultura alta y por otro, esquemas de la cultura alta contaminaban manifestaciones artísticas populares.

En este marco, se modifica la figura del escritor, y como analiza Petronio, se la asocia al tipo del “cortesano”:

Las transformaciones acontecidas en la sociedad italiana a lo largo del siglo XV y las que tuvieron lugar en la primera parte del XVI contribuyeron a modificar profundamente la fisonomía del literato italiano, que ya no fue el “clérigo” de la Edad Media ni el ciudadano del *Comune*, sino el “cortesano”, una figura completamente nueva que abarca y define al mismo tiempo también al hombre ideal, al “tipo de hombre” con que esta época renacentista soñó. (p. 235)

Los escritores no vivían aún de su trabajo, sino que desempeñaban en general tareas de relaciones públicas o burocracia para los señores y príncipes. Por otra parte, el público del escritor renacentista varió mucho con la imprenta, y la invención del formato de bolsillo.

La corte, dice Petronio, era una realidad histórica concreta, pero también era un ideal ennoblecedor alimentado por los artistas. Estos trabajaban para los señores y príncipes, quienes se servían de ellos por razones políticas y de prestigio, en el marco de sus planes de poder. Por ello, los artistas realizaban muchas veces, obras encomiásticas⁴³, como lo será el *Orlando furioso* en cuanto ennoblecimiento del linaje de la familia estense. Pero por otro lado, los artistas también debían reflejar la vida de los cortesanos, quienes junto a las “damas de palacio” esperaban ver una imagen idealizada de sus propias vidas, despojada de la crueldad y la sangre y ennoblecida por la belleza, el amor, la dignidad.

Por otra parte, esos mismos artistas se quejaban en sus obras, más o menos veladamente, de la servidumbre que debían sufrir respecto a sus señores. Así, el mismo Ariosto en el *Orlando furioso* habla de “la esclavitud de las míseras cortes”, por ejemplo.

También debemos tener en cuenta que muchos de los grandes escritores de la primera mitad del siglo XVI, como dijimos anteriormente, eran ellos mismos cortesanos o aristócratas. Nobles eran por ejemplo, Castiglione o Ariosto. Es decir, podían hacer críticas, pero estaban dentro del sistema hegemónico. Y en realidad, mucho de su actitud melancólica se debía más bien a la preocupación por las invasiones extranjeras y el futuro de Italia.

Cristina Barbolani (2005) afirma que los poemas caballerescos italianos surgen en un tiempo de crisis de los valores ensalzados por la épica, en medio del creciente individualismo y con un marcado tratamiento escéptico respecto a las gestas o a toda visión heroica del mundo.

⁴³ Dice Lafaye a título de ejemplo, citando a Huizinga: “...Ariosto, ensalzado como uno de los espíritus más honestos y más independientes de su tiempo, pone por las nubes en su *Orlando furioso* al repugnante cardenal Ippolito d’Este, mientras le fustiga implacable en sátiras de difusión confidencial.” (p.272)

Al decir de esta autora, la temática caballeresca carolingia de los doce pares es adoptada en Italia por la implicación que posee en las posteriores cruzadas. En el siglo XV, el imperio turco constituía una amenaza para las repúblicas italianas. Por tal motivo, el papa Pio II intentó reunir a los príncipes italianos en una novena cruzada, así promulga en 1463, la bula para la guerra santa. Sin embargo, la cruzada resulta fallida porque ya no existe el mito de lo religioso que justifique una guerra santa, pero sí la idea de un triunfo de occidente humanista sobre oriente infiel. De todos modos, el otro, “el turco” no es visto ya únicamente como un enemigo o una amenaza, ya que existen alianzas con potencias de Europa occidental y por otro lado, también un fuerte espíritu mercantil que hace que en Florencia, por ejemplo, los turcos resultaran importantes compradores. Es así como se relativiza el concepto de enemigo.

Tampoco puede descuidarse, dice la autora, la relación entre Humanismo, Renacimiento, Reforma y Contrarreforma y el surgimiento de estos poemas. Señala que el Humanismo tiene un papel muy importante en la evolución del planteamiento de lo caballeresco. Rescata como antecedente fundamental, para el tratamiento que le darán a la temática carolingia, los grandes poemas caballerescos italianos, el cantar *L'entrée d'Espagne* (fechado entre 1320 y 1340):

Según observa Villoresi (Villoresi, 2000:53) el héroe Roldán, al correr aventuras en Persia, fuera de los límites jurídicos de la Iglesia y del Imperio, deja de ser *miles Christi* para convertirse en caballero “errante” hacia nuevas experiencias de vida y de fe. Este desplazamiento geográfico del héroe fuera de las instituciones que rigen el mundo medieval se antoja muy significativo de un nuevo modo de considerar la caballería. (p.12)

Y en cuanto a la relación entre Humanismo y poemas caballerescos afirma:

Y si el espíritu crítico del Humanismo influyó en el proceso de distanciamiento de lo heroico y en el carácter laico y relativista ya aludido, el racionalismo renacentista influye asimismo en la visión serena y cortesana de lo caballeresco, y en los refinados rasgos clasicistas que adquieren después estos poemas. Por otra parte, los planteamientos de la Reforma y de la Contrarreforma, fundamentales en la época, también ejercieron su influencia: el primero inserta en la temática caballeresca una vivísima y mordaz crítica anti-eclésiástica, mientras el segundo determina una decantación hacia la épica y la forzosa reconsideración del hecho religioso en un contexto ya laico, con incidencia a veces dramática (será el caso del poema de Tasso). (p.12)

También afirma que las órdenes caballerescas, luego de perder su función central de defensa de los Santos Lugares, fueron transformándose, lo que se une a la decadencia de los valores feudales. El mismo arte de la guerra va cambiando con el uso de la infantería en detrimento de la caballería, la invención de la pólvora y su uso en las armas de fuego y la participación de milicias mercenarias, o sea, a sueldo. El pasaje del *Orlando* en el que se condena a las armas de fuego es muy famoso y llega a ser un tópico del siglo XVI.

Dice la autora:

La condena aristocrática de las armas de fuego equivale, por supuesto, a una defensa de la caballería; pero de ningún modo hay que considerarla un elogio retrógrado de cualquier tiempo pasado, ni la añoranza de una cosmovisión medieval. Todo lo contrario: como se verá, el poeta evoca un universo entre heroico y fantástico donde caben todos los aspectos positivos del mundo en el que él está viviendo. (p.16)

La unión de “armas” y “amores” que menciona el primer verso del *Orlando* es la unión de fuerza y belleza, masculino y femenino, representada en el mito de los amores de Venus y Marte. Dicha unión aparece en un poema de Lorenzo el Magnífico y también en el famoso cuadro de Botticelli, *Venus y Marte*.

Los caballeros, sacralizados por la lucha contra los infieles, concentran en su figura rituales feudales de honor, generosidad, fidelidad y fusionan armas y caballos encantados con elementos de magia celta.

El amor heterosexual, dice Barbolani, no tiene demasiado lugar en la épica clásica, pues la mujer es un obstáculo para el héroe. En el código caballeresco, a su vez, la mujer se ve como un objeto, un premio para el que venza. Así lo dispone Carlomagno en el *Orlando*, sin embargo, Angélica, una de las protagonistas del poema, terminará eligiendo un amante joven y bello, según sus deseos. Por eso, la autora afirma que “en ello estriba, precisamente, la novedad y la modernidad de estos poemas, en los que el amor se introduce en igualdad de protagonismo o incluso en neta superioridad respecto al tema bélico” (p.20).

3.1.2.3 El *Orlando furioso*

“Ni el amor ignoró ni la ironía
y soñó así, de pudoroso modo,
el singular castillo en el que todo
es (como en esta vida) una falsía.”

Borges, J.L., “Ariosto y los árabes” en
Obra poética. 1977. (p.145)

Se trata de un poema caballeresco⁴⁴ que el autor comenzó en 1502 o 1503 y en el que trabajó durante los años en los que estuvo al servicio del cardenal Hipólito. Con la financiación del cardenal, en 1516, publicó el poema en cuarenta cantos. Esta primera edición, de alrededor de 1300 ejemplares, se difundió incluso fuera de Ferrara.

Posteriormente, en 1521, publicó una reedición sobre la base de una revisión lingüística, con un centenar de nuevos versos, aunque no se modificaron la cantidad de cantos, y la eliminación de rasgos dialectales para acercar el texto a un toscano literario; y en 1532, una nueva edición, esta vez, con cuarenta y seis cantos, texto aumentado y corregido según las tesis de Bembo⁴⁵.

Afirma Petronio sobre Ariosto y su composición del *Orlando furioso*: “...llegó a tener durante dos años expuesta la obra en su casa, para que todos pudiesen verla y sugerirle modificaciones” (p. 268).

En cuanto a su estructura, se relaciona con la tradición del poema épico-caballeresco, iniciada con los poemas franco-vénetos y los *cantares*. Se presenta como continuación argumental del *Orlando enamorado*⁴⁶ de Matteo Boiardo (1441-1494), poema que había quedado inconcluso por la llegada de Carlos VIII a Italia y luego, por la muerte del autor. Es probable que Ariosto haya conocido a Boiardo en la corte de Ferrara.

⁴⁴ Las discusiones sobre el “género nuevo” del poema comenzaron en el siglo XVI, tuvo el *Orlando*, sus defensores y detractores. ¿*Poema eroico*? ¿*Romanzo*? Se le acusó por ejemplo, de que los episodios rebosantes de elementos sobrenaturales, rompían la regla de la verosimilitud. (Micó, 2005)

⁴⁵ Micó (2005): “Este proceso continuó y se intensificó durante la década siguiente (recuérdese que las *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo se publicaron en 1525), de manera que la tercera y definitiva edición, aparecida en 1532, era ya la de un libro “italiano”, lejos de la llamada “koiné” padana (es decir, de la Italia septentrional) de Boiardo y del primer *Furioso*. Pero más allá de la revisión lingüística, la edición de 1532, en cuarenta y seis cantos, no fue sólo el resultado de una simple prolongación de la materia, sino de una “dilatación desde dentro” (son palabras, una vez más, de Italo Calvino), con intercalación, entre otros, de cuatro importantes episodios que generaron nuevas correspondencias y simetrías: Olimpia, la roca de Tristán, Marganor y León, con adiciones en el elenco final de los conocidos del autor y con numerosísimos retoques de estilo, hasta llegar a las casi cinco mil octavas (38.836 versos, para ser exactos) de la versión definitiva, si bien parece que Ariosto trabajaba a su muerte en una nueva revisión.” (p.XVI)

⁴⁶ “Para capturar a los paladines cristianos, y sobre todo a Orlando y Rinaldo, los dos primos campeones; Galafrone, rey de Catay (es decir, China), ha enviado a París a sus dos hijos: Angélica, bellísima experta en artes mágicas, y Argalía, guerrero de armas encantadas y yelmo a prueba de espada. Como si fuera poco, tienen un anillo que confiere invisibilidad”. (Calvino, 1990, p.16-17)

El punto de inicio del *Orlando furioso* es entonces aquel en el que Boiardo había dejado la historia. Carlomagno, para evitar que sus caballeros cristianos se distraigan durante la batalla por la defensa de París, pone a la pagana Angélica bajo la custodia del duque Namor. Sin embargo, ella aprovecha la batalla para huir y dar inicio al “encantado carrusel de fugas, encuentros, aventuras, batallas y magia” (Petronio, p. 268) que constituye la obra. Se utilizan los materiales pertenecientes a la tradición franco-bretona, es decir, las historias de Carlomagno y de Arturo y sus caballeros. La crítica ha señalado tres hilos narrativos principales en el poema⁴⁷, el amor del cristiano Orlando por la pagana Angélica, la guerra entre cristianos y sarracenos en París, y el amor entre Ruggero y Bradamante.

De esta última pareja, tanto Boiardo como Ariosto, hacen descender a la familia de los Este⁴⁸. El título de la obra se vincula con la locura de amor del caballero cristiano Orlando, quien pierde el raciocinio por amor, al enterarse de que Angélica se ha enamorado de un joven soldado sarraceno, Medoro.

El autor toma la materia épica y novelesca de la tradición franco-bretona, y la reelabora en un texto laudatorio de la familia estense.⁴⁹ Si bien conserva algunas características de la épica popular, originariamente pensada para la recitación, reformula esos esquemas de origen popular en formas clásicas. Se trata de un poema unitario, en el que las introducciones a los distintos cantos, aunque dirigidas a un hipotético “Señor”, son aprovechadas por el autor para realizar reflexiones y exponer sus sentimientos e ideas personales.

Afirma Petronio:

⁴⁷ “El tema principal del poema es cómo Orlando, enamorado sin esperanza de Angélica, se vuelve loco furioso; cómo los ejércitos cristianos, sin su campeón más preclaro, corren peligro de perder Francia, y cómo la razón perdida del loco (el recipiente que contenía su juicio) es hallada por Astolfo en la Luna y reintroducida en el cuerpo de su legítimo propietario, permitiéndole reintegrarse a su puesto en las filas. Un tema paralelo es el de los obstáculos que se superponen para impedir que se realice el destino nupcial de Ruggero y Bradamante, hasta que aquél logra pasar del campo sarraceno al campo franco, recibir el bautismo y casarse con esta. Los dos motivos principales se entrelazan con la guerra entre Carlos y Agramante en Francia y en África, con los estragos de Rodomonte en París sitiada por los moros, con las discordias en el campo de Agramante, hasta el ajuste de cuentas entre la flor y nata de los campeones de uno y otro bando.” (Calvino, 1990, p.23)

⁴⁸ “(...) era intención de Boiardo (al parecer por explícito encargo de Ercole de Este) convalidar la leyenda de que la Casa de Este había nacido de las bodas de Ruggero di Risa y Bradamante di Chiaromonte. En aquellos tiempos, una genealogía, incluso imaginaria, tenía mucho peso: los enemigos de los estenses habían difundido el rumor de que los señores de Ferrara descendían del infame traidor Gano di Maganza; había que arreglar el entuerto.” (Calvino, 1990, p.19). Este autor plantea, entonces, que fue Boiardo quien propuso el motivo genealógico, y Ariosto, quien lo desarrolló, aunque el interés en dicho motivo era mayor para Ercole I, y no ya para sus hijos Alfonso I y el cardenal Ippolito.

⁴⁹ “Y Ariosto, por otra parte, no tenía ciertamente espíritu de cortesano adulador; sin embargo, puso escrupuloso empeño en cumplir el deber que se había fijado y tenía sus buenas razones. Primero, porque era un motivo narrativo de primer orden: dos enamorados, leales combatientes de ejércitos enemigos y que por lo tanto no logran nunca realizar el destino nupcial que les ha sido asignado; segundo, porque esto lo llevaba a vincular el tiempo mítico de la caballería con los hechos contemporáneos, con el presente de Ferrara y de Italia.” (Calvino, 1990, p.20)

Ariosto fue, en efecto, un hombre del Renacimiento italiano, un noble al servicio de las cortes, un “cortesano” ferrarés, de la misma manera que el *Orlando furioso* es un poema del Renacimiento italiano, inconcebible fuera de esa civilización, esa cultura y ese gusto. (p.271)

Es por eso que al considerar el texto como un acontecimiento en el marco de una determinada cultura y sociedad, entendemos la necesidad de comprender los rasgos generales de la época en la que se produjo.

Dice Micó (2005) sobre la novedad e importancia del papel del narrador en el texto:

Las armas y los amores se alternan y encadenan bajo la aparente imprevisión del autor, que cuenta con todo tipo de aliados: casualidades, hechizos, filtros amorosos, castillos encantados, tempestades, cruces de caminos, accidentes geográficos, errores de la naturaleza, antojos humanos y mediaciones divinas. Es precisamente ahí, en la relación del narrador con los hechos narrados, donde encontramos uno de los elementos más modernos del *Orlando furioso* y uno de los que más contribuye a la unidad del exuberante poema: se trata, como han destacado todos los críticos, de la ironía del autor, una ironía que posiblemente no era sólo un recurso literario sino una actitud vital, de genio y de carácter (...) (p.XVIII)

Como propio de ese carácter renacentista, Petronio señala en el poema: la secularización manifestada en una concepción de la naturaleza no atravesada por la presencia de Dios, y un carácter naturalista e individualista de los innumerables personajes:

...se aflojan decididamente los frenos sociales y los hilos que unen a unos hombres con otros, mientras que, en cada uno de ellos, prevalecen los arranques instintivos, los impulsos inmediatos y las reacciones incontroladas (...) Orlando es, para Ariosto, un hombre como los demás, más fuerte, más generoso y más noble, pero en todo caso un hombre, con sus debilidades y sus muchas pasiones vividas más allá de todo límite. (p. 272)

Pero también el poema está atravesado por las contradicciones de la primera mitad del siglo XVI italiano: “un tumulto de guerras, invasiones y derrotas” (p. 272). Ello se manifiesta en la representación de un mundo excesivamente lábil e inestable. Un mundo en el que los hombres corren tras ilusiones vanas y puede perderse el juicio por amor.

Ariosto expresa también en el *Orlando furioso*, a través de mitos y metáforas, la duda sobre la capacidad del hombre para gobernarse a sí mismo.

Además de la ironía de autor, que señalamos en párrafos anteriores, como factor unificador del poema, José María Micó (2005) destaca el distanciamiento del narrador respecto a la veracidad de los hechos narrados al utilizar la figura del cronista, Turpín, a quien hace responsable de las fuentes de los relatos; la presencia del humor como rasgo distintivo, sin excluir escenas obscenas o cómicas en las cuales se ven envueltos los paladines, “por ejemplo, al insinuar o reconocer que habla de ilusiones perdidas sin remedio al desconfiar de la efectividad de algunos mandobles o al dudar de la virginidad de la movediza Angélica” (p.XIX); y por último, el trabajo formal con la forma estrófica de la octava, “verdaderos *microtextos*” que exhiben todo tipo de recursos (comparaciones, descripciones, juegos fónicos, entre otros).

Los lectores a quienes estaba destinado el *Orlando furioso*, eran los miembros de la corte. De hecho, el autor leyó fragmentos de su obra, durante su larga elaboración, a distintos personajes de la corte. Petronio afirma que el lector ideal del libro es el “cortesano” de Baldassar Castiglione⁵⁰. El carácter clasicista del poema se cifra en la armonía, los cánones del buen gusto, el triunfo final del orden, el uso de una lengua depurada, es decir, los ideales aristocráticos del ambiente de la corte y las tesis de Bembo sobre la lengua. (Petronio, p.277).

Sin embargo, sus lectores no sólo eran los cortesanos, tuvo un amplio público burgués y aún, de cultura media, artesanos y gente del pueblo que disfrutaban de historias que ya conocían por haberlas oído recitadas en las plazas. Tamaño éxito de público no estuvo

⁵⁰ Petronio (1990) señala que el tratado fue uno de los géneros que en el siglo XVI, la literatura cortesana heredaba del humanismo. Baldassar Castiglione es el autor del tratado más famoso. “...un tratado en cuatro libros en forma de diálogo titulado *Il cortegiano (El cortesano)*. Su tema no es la cortesía feudal del *Comune*, sino la “cortesanería”, es decir, las virtudes y el comportamiento propios del “cortesano” y “hombre de corte”. ¿Qué características tendría el cortesano ideal? Pues ser noble, sano y fuerte, experto en armas, conocedor de pintura, música y literatura, capaz de escribir versos, dominar el arte de conversar, de decir agudezas y a su vez, de aconsejar al príncipe al mostrarle “una visión más elevada de la vida y el arte de gobernar”. Castiglione desarrolló una prosa aristocrática y solemne, pero discrepó con Bembo en cuanto a la cuestión de la lengua, ya que aceptó todos los vocablos que tuvieran elegancia en la pronunciación, aunque pertenecieran a distintos dialectos italianos o aún de fuera de la península”. (p.248)

exento de adversarios y polémicas.⁵¹

3.2. Bomarzo: una lectura del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto

3.2.1 Introducción: autores, lectores y mundos representados

Luego de la introducción en la que establecimos los marcos teórico-metodológicos y contextuales de la lectura que proponemos, retomamos ahora los objetivos de nuestra tesis.

En primer término, estudiaremos la “figura de autor” que la novela *Bomarzo* construye sobre Ludovico Ariosto. Analizaremos sus atributos principales y los relacionaremos, con aquellos que surgen del *Orlando furioso* y de las *Sátiras*, y en segundo lugar, nuestro sistema de correspondencias nos llevará hacia la imagen de “autor implícito” del propio Mujica Lainez, tal como podemos elaborarla a partir de la novela.

Luego, abordaremos la relación entre distintos modos de concebir el objeto “libro” y las diversas prácticas de lectura, para ello, recurriremos a algunos conceptos enmarcados en la historia de la lectura y de las prácticas de recepción. Analizaremos cuáles son los ejes fundamentales a través de los cuales *Bomarzo* traza las formas en las que los distintos públicos se apropiaban de las historias narradas en el *Orlando furioso*. Tendremos en cuenta en particular, la consideración del ámbito de la corte y la ubicación del libro como un objeto de lujo y distinción. Luego, nuestras hipótesis nos permitirán relacionar lo antedicho, con las ideas de Mujica Lainez sobre los lectores y la lectura en su propio contexto social.

Por último, y en cuanto a los mundos representados, nos interesa recorrer los modos en los que *Bomarzo* integra en el hilo de su diégesis, escenas y personajes del *Orlando furioso*, analizar el principio estructurador de dichas evocaciones y su sentido en la novela. Dado

⁵¹ Abate (2016): “Daniel Javitch (1999) examina pormenorizadamente el proceso que condujo a la canonización del libro de Ariosto, tomando en consideración el extraordinario corpus de comentarios que el poema generó en sus sucesivas reediciones y traducciones a lo largo del siglo XVI en toda Europa. Hasta entonces ninguna obra literaria en lengua vulgar había dado lugar a tantos debates, controversias e imitaciones. Incluso fue objeto de discusión en términos de teoría literaria, tal como lo demostró Hempfer (1987) en su fundamental estudio en el cual organizó un repertorio de 116 obras literarias y críticas en toda Europa —la mayor parte de ellas aparecidas durante la segunda mitad del siglo XVI—, que tomaron al *Orlando furioso* como objeto de imitación, crítica o debate. Sin duda, contribuyó a ello la alta consideración que en las principales cortes europeas había alcanzado el libro apenas publicado, como portador de los valores culturales con los cuales la clase hegemónica iba constituyendo sus atributos y representaciones de poder. La reconstrucción documental de los procesos de canonización del libro de Ariosto se vio facilitada, habida cuenta de que la mayor parte de los comentarios y debates generados tuvieron desde el principio el propósito de establecer de qué manera la obra representaba el equivalente moderno de los poemas épicos canónicos de la Antigüedad. A pesar de las objeciones de los críticos neor aristotélicos de la segunda mitad del siglo XVI (Javitch, 1999, p. 35), nada hay que haya obstaculizado o detenido el proceso de canonización y europeización que las instituciones del poder burgués promovieron para el *Orlando furioso*.” (p. 188-189)

que ese principio se constituye a través de la dicotomía carencia/compensación, y en función de que en esta última, la representación de lo sobrenatural tiene una importancia significativa, procuramos explorar las relaciones entre los ámbitos de lo natural y lo sobrenatural en los textos. Entendemos que la representación literaria de lo sobrenatural está íntimamente vinculada con lo que extra-textualmente se considere dentro de las fronteras de lo posible o lo imposible, y con el sistema de creencias de cada grupo social. Por ello nos ocuparemos de considerar las maneras en las que la racionalidad humanista del siglo XVI avanza sobre la concepción de la maravilla caballeresca, a través de una retórica que incluye la ironía y el distanciamiento crítico respecto a la materia narrada. Por otra parte, también tendremos en cuenta cómo *Bomarzo* se apropia de esos discursos, los aspectos que privilegia y el modo en el que los integra con la concepción de lo fantástico.

3.2.2 Imagen de escritor

El biógrafo arma su puzzle a conciencia, valiéndose de los incoherentes, deshilvanados testimonios escritos que el capricho del azar preservó, y el resto, la intimidad del personaje y a menudo sus rasgos y datos esenciales, se le escapan. Cree haber apresado en las redes de la erudición y de la exégesis a alguien con quien lo vincula cierta incalculable afinidad, muerto hace muchos años, y no hace más que recoger los fragmentos heteróclitos de un naufragio. Si el inspirador de ese estudio pudiese apreciar el fruto de las investigaciones, estupefacto, no se reconocería. Yo soy una prueba de ello... (Mujica Lainez, Manuel, *Bomarzo*, p.609)

3.2.2.1 Introducción

Al inicio de este estudio, planteamos nuestra perspectiva respecto a la literatura comparada, y propusimos trazar algunas líneas que relacionen las figuras de autor, lector y mundos representados, en un conjunto de correspondencias que vinculen las obras y constituya una posible figura crítico-interpretativa de las mismas.

En este capítulo, analizaremos la “figura de autor” de Ludovico Ariosto a través de los atributos y funciones que lo representan en *Bomarzo*. Dicha figura se delineará a partir de los conceptos de “imagen de escritor” (Gramuglio) y “autor implícito” (Reyes), y la lectura de un corpus constituido por *Bomarzo*, el *Orlando furioso* y fragmentos de las *Sátiras* de Ludovico Ariosto.

En la novela, Ludovico Ariosto es un personaje aludido, y se corporeiza desde la mirada focalizadora del narrador Pier Francesco Orsini, puesto que lo conocemos sólo a través de la voz y los ojos del enunciador. Es Orsini quien destaca unos u otros rasgos de este

personaje aludido, y al hacerlo, emite juicios valorativos⁵² sobre la época representada, en este caso, el siglo XVI, en el norte de la península italiana.

Ahora bien, en el marco de nuestro sistema de correspondencias y teniendo en cuenta que hay una estrecha relación entre el personaje Pier Francesco Orsini y la imagen de autor de Manuel Mujica Lainez, relación que surge claramente en la novela, y no sólo ha sido indicada por la crítica⁵³, sino también por el propio escritor⁵⁴; nos preguntamos entonces, por las vinculaciones entre los atributos y funciones de autor, que Pier Francesco Orsini (enunciador textual) señala para Ludovico Ariosto y aquellos que trazan la figura de autor implícito para Manuel Mujica Lainez a partir de nuestra lectura de *Bomarzo*. Es decir, como ya lo hemos observado con anterioridad en este trabajo, entendemos que cuando la novela representa al Renacimiento italiano y a sus protagonistas, en ese vaivén entre pasado y presente, también está formulando aseveraciones y conjeturas sobre la Argentina del siglo XX, sus escritores y lectores, tal como procuramos demostrarlo seguidamente.

Para pensar las distintas figuras de autor⁵⁵, y las vinculaciones entre las mismas, recuperamos, entonces, los conceptos de “autor implícito” (Reyes); “imagen de escritor” (Gramuglio) y “trayectoria” y “estrategias de autor” (Sapiro a partir de Bourdieu).

Mujica Lainez, a través de su narrador y enunciador Pier Francesco Orsini, construye una imagen de autor de Ludovico Ariosto. Esa imagen, en principio, está formada por la idea de autor implícito “Ludovico Ariosto”, que se formó el propio Mujica Lainez al leer la obra de Ariosto. Afirma Reyes (1984): “El resultado de la transformación del autor real, de la persona que escribe, en una versión de sí misma tal como puede inferirse de su obra recibe, desde Wayne Booth, el nombre de autor implícito” (p. 103).

⁵² Recordemos que como afirma Pozuelo Yvancos (1994) citando a Chatman (1978, p.159): “Una mirada no es solamente una percepción mecanicista y espacial, sino que implica valores, juicios, perspectivas ideológicas, espacio-temporales, etc.” (p.244)

⁵³ En el capítulo titulado “Bomarzo, o la nostalgia del Humanismo”, Abate (2001) señala que no sólo en la novela sino también en los cuadernos de notas que acopian datos fundamentales para su construcción, Manuel Mujica Lainez reivindica una “genealogía de las almas” que lo emparentaba directamente con Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo. Dice Abate: “Es indudable, por otra parte, que esta pretensión filiatoria se hace explícita en el texto mismo de la novela de 1962, hasta llegar a convertirse en un verdadero componente discursivo autorreferencial en clave autobiográfica, en el cual la instancia autorial (Mujica Lainez) aparece confundida con la enunciativa (Orsini)”. (p.9)

⁵⁴ Hablando de “artificios” en relación con el narrador y el tiempo de la novela *Bomarzo*, dice Manuel Mujica Lainez en Vázquez (2012): “En *Bomarzo*, relato la trama de modo que soy y no soy realmente ese personaje;” (p.70) o también: “Mi duque tenía que ser inmortal porque el duque era yo, que ahora contaba esa vida mía del siglo XVI y seguía siendo el mismo. Yo recordaba que el duque era yo”. (p.81). Citamos por la edición de 2012, pero el libro fue editado por Editorial Belgrano en 1983.

⁵⁵ Téngase en cuenta que a los efectos de este estudio, utilizaremos indistintamente las expresiones “imagen de escritor” y “figuras de autor” y las iremos conceptualizando progresivamente, a partir de los atributos que registramos en el análisis de las obras.

El concepto de autor implícito, entonces, conforme lo señala Reyes, refiere la figura de autor tal como el lector la imagina a partir del texto literario, pero también las elecciones estéticas y políticas que conforman la obra.⁵⁶ Es decir, los atributos y las funciones que para Pier Francesco Orsini conforman la imagen de autor de Ludovico Ariosto, surgen de la lectura que realizó Manuel Mujica Lainez, de los textos escritos por Ariosto.

Del mismo modo, la imagen de autor de Mujica Lainez se arma sobre la base de nuestra lectura de la novela y está compuesta y atravesada por la figura de Pier Francesco Orsini y por las elecciones estéticas que constituyen el discurso de la novela *Bomarzo* en su contexto de producción. *Nuestro* Mujica Lainez, que podrá o no diferir del autor “de carne y hueso”, se tratará de una construcción realizada a partir de los rasgos de autor que podemos inferir de esa lectura, es el autor implícito no representado en términos narratológicos, quien sobre el final de la novela, se transforma en “representado” cuando el narrador del siglo XX asume la vida de Orsini como propia.

Otro concepto que nos resulta rector en esta sección del trabajo, es el de “imagen de escritor” formulado por María Teresa Gramuglio (1992)⁵⁷. Nos interesa particularmente considerar cómo estas imágenes se construyen en los propios textos a través de las elecciones discursivas. Es decir, el género, la lengua, los temas de la escritura literaria son opciones que perfilan un cierto modo de inscribirse como figura de autor en un determinado contexto político-discursivo. Dice Gramuglio (1992): “(...) es posible postular que la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura, ética que compromete la estética del escritor, y que llega a convertirse, para decirlo al modo sartreano, en una moral del estilo, una moral de la forma” (p. 39). En este sentido, es posible leer la inscripción de Ludovico Ariosto en *Bomarzo* en relación con la opción estética de Mujica Lainez por una determinada poética y una cierta política, nos referimos, por

⁵⁶ Reyes (1984): “Quizá pueda decirse que el autor implícito es el conjunto de manipulaciones que el autor ejerce sobre los discursos del narrador y de los personajes en su calidad de citador de unos y otros: al hacerlos comunicarse, se comunica, y al mostrar sus discursos, muestra el suyo en el acto de mostrar experiencias y discursos: experiencias *en* discursos y experiencias *de* discursos.” (p. 114)

⁵⁷ (...) en torno a esas construcciones se arremolina en un estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en cuanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad. Su lugar en la literatura, esto es su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar: con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y de odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías, su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado. Y su lugar en la sociedad, es decir, la vinculación con esas instancias que en un sentido estricto podemos llamar extraliterarias, funcionalmente ligadas a lo literario, pero regidas por otras lógicas: las luchas culturales, la vinculación con los sectores dominantes o dominados, con los mecanismos de reconocimiento social, con las instituciones y políticas y con los dispositivos del poder. (p. 38)

ejemplo, a la idea de la literatura como desborde imaginativo y a la del escritor como alguien que ansía retirarse del mundo para instalarse en un refugio secreto.⁵⁸

Nos interesa la imagen del escritor Ludovico Ariosto que construye Pier Francesco Orsini/Manuel Mujica Lainez al leer el *Furioso*, e inferir a partir de allí, los posibles rasgos de autor, su posición ética y estética en el siglo XVI italiano.

Otra noción que recuperaremos es la de “trayectoria” que Sapiro (2016) toma de Bourdieu, en el sentido de “la serie de posiciones ocupadas sucesivamente por un mismo agente o un mismo grupo en un espacio social en transformación” (p. 101). Esta idea procura desarmar la noción de “ilusión biográfica”, que considera la vida del autor como un camino lineal sin distracciones ni contradicciones. Es así que Sapiro muestra cómo las trayectorias singulares se articulan con los ámbitos de pertenencia u origen de los escritores para influir sobre sus elecciones estéticas dentro del espacio de posibles.

En este caso, cabe explorar las opciones estéticas de Manuel Mujica Lainez en la escritura de *Bomarzo*, y entre ellas, la que nosotros proponemos leer, la presencia de Ludovico Ariosto y de su *Orlando furioso* en la obra.⁵⁹

Por último, mencionamos la idea de “estrategias de autor” y “posturas” o “poses autorales”. Las “estrategias de autor” se ponen en juego para acumular capital simbólico con miras a la consagración:

Están más o menos orientadas al reconocimiento simbólico (por sus pares y por las instancias propias del campo literario) o temporal (la literatura como medio para acceder al éxito social, a través de la reconversión de la notoriedad en capital económico, social y/o político). (p. 106)

Sapiro señala que este campo de investigación incluye las estrategias desarrolladas en el trabajo de escritura, por parte del autor, y en particular, la manera en que aquellas acatan o subvierten las reglas de juego y por otra parte, la estrategia social del autor en busca de reconocimiento. Nos preguntamos, entonces: ¿Qué características tiene este autor implícito que en la Argentina de mediados del siglo XX, en un medio de alta conflictividad social, escribe una novela de prosa compleja sobre el Renacimiento italiano?

⁵⁸ Esta idea del “refugio” es un tema recurrente en la novela *Bomarzo*, Pier Francesco busca incesantemente un lugar en el cual sentirse seguro, ya sea Bomarzo, el regazo de su abuela, la habitación mágica de Silvio, o cualquier espacio que lo aleje del amenazante mundo exterior.

⁵⁹ Recordemos que lo que se conoce como “la etapa europea” de la obra de Mujica Lainez fue justificada por el mismo autor, al considerar que ya había “cumplido” con su deber en tanto autor argentino, al tratar temáticas referidas a Buenos Aires, con anterioridad.

La “postura” no es sólo la presentación de sí mismo⁶⁰ y un modo de vida, sino también se extiende a la “manera de ocupar una posición” e incluye opciones retóricas tales como intervenciones autorales en prefacios, memorias, autobiografías o entrevistas. Todos son “lugares de enunciación de la postura autorale” y de “puesta en escena de sí mismos”. En el caso de Manuel Mujica Lainez, esto se ha concretado no sólo en Manuel Mujica Lainez “escritor” sino en el personaje de “Manucho”, asunto abordado por la crítica.⁶¹

En síntesis, nuestra hipótesis en esta sección del trabajo consiste en postular que la noción de escritor que se propone a través de la figura de Ludovico Ariosto en *Bomarzo*, se vincula con la imagen de escritor que es posible inferir para Mujica Lainez a partir de la lectura de la novela, la que estará constituida por las elecciones narrativas efectuadas en la obra, la construcción del personaje Pier Francesco Orsini-escritor, la opción por una prosa barroca y la saturación de referencias culturales, históricas y políticas referidas al Renacimiento italiano, que constituyen indudablemente una opción ética y estética en el marco de la convulsionada Argentina de los años sesenta.⁶²

3.2.2.2 Ludovico Ariosto como personaje aludido en la novela

Decimos entonces, que Ariosto es un personaje referido, es decir, no se le da la palabra en la novela. Pertenece, a esa especie de fresco de fondo que da luz y color al cuadro del Renacimiento en el cual se desenvuelve la vida de los protagonistas, fundamentalmente, la de Pier Francesco Orsini, quien sobre el final de la novela se revela como una vida pasada del escritor de *Bomarzo*⁶³.

⁶⁰ “Así, por ejemplo, para el aristocratismo esteta, preocupado por distinguirse de las costumbres burguesas, la “presentación de sí mismo” (Goffman) y la hexis corporal adoptaron la forma del dandismo, encarnado en especial por Baudelaire y Wilde (...)” (Sapiro, p.107)

⁶¹ Aunque no nos extenderemos en este aspecto biográfico, puede pensarse con Gramuglio (2013), cómo la poética deviene política —ella habla sobre Lugones (p.108)—, nosotros, sobre Mujica Lainez, es decir, cómo en este caso, la auto-presentación de Mujica Lainez como *dandy* con formación europea, en ambientes culturales altamente politizados de la sociedad argentina de las década del sesenta, implica asumirse como marginal o casi extranjero en su propio territorio.

⁶² El lugar destacado para Ariosto, en la obra, también habla de un deseo de autor que inscribe su trayectoria en los vínculos de pertenencia con la clase hegemónica y una necesidad de reconocimiento a la que aspira, pero que no termina de lograr en la medida de su deseo. Recordemos que desde lo biográfico, Mujica Lainez rechazará la sociedad argentina de los sesenta por popular y cosmopolita, ajena a la patria añorada: “Como Borges, tuvo una *visión idealizada* de la Argentina, una Argentina *criolla, sobria y decente*”. (Cruz, 2010, párrafo 15, la cursiva es nuestra)

⁶³ Diana García Simón (2002) afirma que las autobiografías fueron un género muy común en el Renacimiento, compara entonces, la de Girolamo Cardano con la del Duque. Y también menciona la de Benvenuto Cellini. Se pregunta: “¿Se puede afirmar que un escritor argentino ha escrito su propia autobiografía ambientada en el Renacimiento italiano?” (p.23)

Nuestra red de correspondencias se construye sobre los siguientes atributos y funciones mediante las cuales se representa la imagen de autor concebida para Ludovico Ariosto en *Bomarzo*: la invocación de un linaje aristocrático; la función del artista en las cortes renacentistas italianas; y algunos rasgos de escritor que aparecen codificados como “valiosos” en la lectura que hace *Bomarzo* de la figura de autor de Ludovico Ariosto, en particular, la importancia de la imaginación y la relación entre las artes.

3.2.2.2.1 Invocación de un linaje aristocrático

Trazamos en este caso, un sistema de correspondencias que enlaza en un primer plano, las figuras de Pier Francesco Orsini y de Ludovico Ariosto, tal como este es retratado en la novela.

De él se dice que dado que el Renacimiento “fue un tiempo de neta vocación aristocrática” (p.21), el propio Ariosto procuró demostrar que su origen se remontaba a los Aristei.

Esta mención se encuentra en el centro de una enumeración de personajes, cuyo sentido es demostrar que las cuestiones del linaje y de las estirpes familiares resultaban centrales en la época que se pretende describir. La intención de lograr “certificados de nobleza” no hace sino presentar al protagonista de la novela, Pier Francesco, un Orsini quien en primera persona del plural, justifica su necesidad de insistir en “nuestro Caio Flavio Orso, en nuestra Osa nodriza y en nuestro jefe godo vencedor de los vándalos” (p.21). El plural se corresponde con la noción medieval de “linaje” como cuestión que implicaba al conjunto de los parientes. Porque está hablando de un grupo de personajes, los Orsini, una estirpe que posee las pruebas de su abolengo o ascendencia ilustre, de su merecido carácter de príncipes.

En *Bomarzo*, Pier Francesco afirma su autoridad sobre la base de su ascendiente en la osa. El linaje ilustre es una necesidad estratégica para su clase social, pues pretende consolidarse en la cima del poder.

Esta cuestión tiene en *Bomarzo* otras dos aristas. Por un lado, el hecho de que se construye a través de los relatos orales de los mayores, de allí la figura de la abuela, Diana Orsini, quien cuenta a Pier Francesco, historias de sus antepasados, relatos que se transformaron en “amparo esencial en el curso de mi vida azarosa” (p.21), dirá el narrador.

Y por otro lado, el linaje también se asienta en alianzas aristocráticas⁶⁴, mediante los matrimonios en los que la belleza y la fealdad podrían unirse sin desmedro una de otra, siempre que se unieran aquellos “certificados de nobleza” con las fuentes de capital necesarias para respaldarlos en la nueva época⁶⁵, es decir, se produjera la unión del abolengo o linaje, con el dinero. Esto se menciona varias veces en la novela, pues Pier Francesco está obligado a contraer nupcias con la mujer adecuada que garantice una descendencia ilustre para los Orsini.

En un mundo de cambios amenazantes, como el siglo XVI, resultaba necesario reafirmar la distinción que colocaba al protagonista del lado de los privilegiados. Ese privilegio no estaba sostenido ya sólo por el linaje, sino que requería también del dinero.

Ludovico Ariosto, en el *Orlando furioso*, construye un linaje mítico para su mecenas; dedica el libro a Hipólito, el cardenal de Este y erige para él una ascendencia gloriosa que se remonta a Ruggero y Bradamante, personajes heroicos. El poema otorga autoridad a la familia Este, a la que vincula con las luchas de Carlomagno frente a los infieles:

Quered, o generosa Hercúlea prole,
adorno y esplendor de nuestro siglo,
Hipólito, aceptar lo que este humilde
servidor vuestro quiere y puede daros.
Lo que os debo, pagarlo puedo en parte
con las palabras que la tinta engendra;
no me culpéis si lo que os doy es poco,
pues cuanto os puedo dar, os lo doy todo.
Oiréis, entre los más preclaros héroes
que me apresto a nombrar con alabanza,
recordar a Rugero, antigua cepa
de vuestros ilustrísimos ancestros.
Su gran valor y sus famosas gestas
os haré oír, si me prestáis oído

⁶⁴ A riesgo de introducir una lectura biográfica, no podemos evitar mencionar cierta analogía, pues el matrimonio de Manuel Mujica Lainez con Ana de Alvear reúne a dos familias patricias y constituye un modo de fortalecer la imagen de clase. Y por otro lado, recordemos que mientras la familia de Mujica Lainez había perdido su patrimonio, la de su mujer, en cambio, tenía la solvencia necesaria para brindarle una herencia de magnitud.

⁶⁵ Alicia Lorenzo (2008) analiza el mitologema del monstruo en relación con las formas de la identidad y de la alteridad en *Bomarzo*. Indica que en la Grecia Antigua, la identidad se vincula con la pertenencia a una tierra, a un nombre, a un linaje y un pasado. Así, en el caso del Duque: “La pertenencia a ese antiguo linaje de guerreros y partidarios de la iglesia (güelfos), fundado por un jefe godo cuyo hijo Orsino, fue amamantado por una osa, o la descendencia directa del general del emperador Constancio lo hacen vincularse con fuerzas primordiales y participar de una casta, cuya genealogía mítica lo eleva hacia lo divino.” (p.46)

y cesan vuestros altos pensamientos
para que algo de espacio hallen mis versos. (I, estrofas 3 y 4)⁶⁶

Se refiere al *luminoso* linaje de Hipólito de Este, hijo de Ercole I y descendiente de Ruggero y Bradamante. Se hace un elogio de Ruggero por su valor, cortesía y carácter magnánimo y se lo considera fundamentalmente, como origen de la estirpe estense, ligado a imágenes solares:

La insigne estirpe que por muchos lustros
siempre mostró gran luz de cortesía
y cada vez irradia con más brillo,
nos da a entender con claras evidencias
que fue el progenitor de los Estenses
rico de las más ínclitas costumbres
que a los hombres encumbran hasta el cielo
y esplenden como el sol entre luceros. (41,3)⁶⁷

El Canto III del *Furioso* se inicia con el elogio de los ancestros de la estirpe estense:

De entre todos los próceres surgidos
del cielo a gobernar sobre la tierra,
no has visto, oh Febo que das luz al mundo,
estirpe más gloriosa, en paz o en guerra.
Ninguna otra nobleza por más tiempo
ha sido preservada, y si no yerra
la profética luz con que me inspiras,
Perdurará mientras el mundo exista. (III,2)⁶⁸

⁶⁶ Piacciavi, generosa Erculea prole,/ornamento e splendor del secol nostro,/Ippolito, aggradir questo che vuole/e darvi sol puo l'umil servo vostro./Quel ch'io vi debbo, posso di parole pagare in parte e d'opera d'inchostro;/ne che poco io vi dia da imputar sono,/che quanto io posso dar, tutto vi dono./Voi sentirete fra i piu degni eroi,/che nominar con laude m'apparecchio,/ricordar quel Ruggier, che fu di voi/e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio. L'alto valore e' chiari gesti suoi/vi faro udir, se voi mi date orecchio,/e vostri alti pensieri cedino un poco,/si che tra lor miei versi abbiano loco. (I, estrofas 3 y 4)

⁶⁷ L'inclita stirpe che per tanti lustri/mostro di cortesia sempre gran lume,/e par ch'ognor piu ne risplenda e lustri,/fa che con chiaro indizio si presume,/che chi progenero gli Estensi illustri,/dovea d'ogni laudabile costume/che sublimar al ciel gli uomini suole,/splendor non men che fra le stelle il sole. (41,3)

⁶⁸ Di cui fra tutti li signori illustri,/dal ciel sortiti a gobernar la terra,/non vedi, o Febo, che 'l gran mondo lustri,/piu gloriosa stirpe o in pace o in guerra;/ne che sua nobiltade abbia piu lustri/servata, e servara (s'in me non erra/quel profetico lume che m'ispiri)/fin che d'intorno al polo il ciel s'aggiri. (III,2)

En síntesis, la cuestión del linaje ilustre es un motivo presente en la vida de Ariosto, tal como se la retrata en *Bomarzo*, en la biografía de Pier Francesco Orsini, y también en el *Orlando furioso*.

La mayor proximidad entre Pier Francesco y Ariosto, a quien no duda en calificar como “mi adorado”, se produce cuando lo invita a su boda, señala sin embargo, que el autor italiano ya estaba próximo a morir ese mismo año.

Las fiestas reunían a personajes destacados de la sociedad porque se constituían en un espectáculo funcional al sostenimiento de los esquemas de poder.⁶⁹

Dijimos que nuestro arco de correspondencias, entonces, tiene en primer plano a Pier Francesco Orsini y a Ludovico Ariosto, y se cierra con la figura de Manuel Mujica Lainez, la que clausura la novela como un autor implícito representado y hace suya esa “vida pasada” de Pier Francesco Orsini, es decir, elige para sí mismo, la identificación con un príncipe renacentista.⁷⁰

Podemos advertir entonces, cómo esta presentación autobiográfica es ficcionalizada en *Bomarzo*, donde el protagonista construye su propia genealogía en la “escucha” de la voz

69

Un paréntesis nos permite referir otra analogía, pues también en el caso de Mujica Lainez podemos realizar un paralelismo con la temática de las fiestas de “clase”, pues como señala Villordo (1991) cuando hace referencia a la vida social del joven Manuel Mujica Lainez: “Cuando yo era soltero, a fines de año daban los grandes bailes de Buenos Aires algunas señoras trascendentes, ilustres viudas: María Unzué de Alvear, Concepción Unzué de Casares, Adelia Harilaos de Olmos”, dice Manucho en uno de sus álbumes. El tiempo transcurrido le permite el tono irónico. Entonces, joven de veinte años, seguía las costumbres de la época y asistía feliz a esas fiestas con los amigos de su edad.

70

Villordo (1991) destaca cuánto de Manuel Mujica Lainez hay en Pier Francesco Orsini: la imagen de Diana Orsini creada sobre la base de la de su propia abuela; ciertos rasgos de personalidad tales como el gusto por la frivolidad mundana; la atracción ambigua de lo femenino y lo masculino y la admiración por la belleza; el coleccionismo; la importancia de la genealogía familiar. Dice Villordo: “Para Manucho el apego por los nombres, los viejos apellidos y sus alianzas, era una herencia respetada que hizo suya con gran conciencia de clase. En esa actitud podía verse, en sus mejores momentos, orgullo, y en los peores, vanidad.” (p.218) También Fernández (2010 y 2012) analiza cómo en sus primeros textos, Manuel Mujica Lainez construye una genealogía familiar, ficcionalizando sus orígenes de modo de reposicionarse en un lugar de poder en una sociedad que lo despojaba de su puesto de preferencia por el avance de las capas sociales bajas y medias de la sociedad. Así, desarrolla cómo Manuel Mujica Lainez “trató de favorecer su legitimidad mediante el énfasis discursivo puesto tanto en su origen y pertenencia sociales, como en el saber familiar presentado en tanto herencia legítima de ciertos ascendientes suyos”. (2012, p.1).

de su abuela y se autoafirma en la escritura⁷¹. Pier Francesco es un príncipe, pero también es un escritor y un guerrero, por más que dude de su éxito en estas áreas. En tanto escritor, no lo es sólo de un poema inacabado, sino que al “encarnarse” en el autor del siglo XX, es también autor de su propia biografía, la que se llamará *Bomarzo*. Por eso, en la última página de la novela, Mujica Lainez, autor implícito representado, afirma:

En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio, en una ciudad que no podría ser más diferente al villorrio de Bomarzo, tanto que se diría que pertenece a otro planeta, rescaté mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí. (p. 695-696)

Entonces, la representación de Ludovico Ariosto como escritor se pone en contacto con la de Pier Francesco Orsini, autor del siglo XVI, y también con el autor implícito representado retratado en *Bomarzo*, autor del siglo XX. La invocación de una genealogía ilustre se vuelve de este modo, común a las tres figuras en sus respectivos contextos.

3.2.2.2. La función del artista en la corte

Pier Francesco Orsini afirma que Ludovico Ariosto había “padecido” en la corte de Hipólito de Este y que era amante de la vida sencilla. Esta doble mención sirve en la diégesis, para ilustrar por comparación, la relación entre Ignacio⁷² y el protagonista de la novela. Sin embargo, además de ello incorpora en sentido más general, la vinculación entre los artistas y los mecenas, la relación entre el arte y el dinero, el artista y el poder.

Ya hemos considerado en la sección introductoria de este trabajo, la relación entre los artistas y los mecenas en las cortes del Norte de Italia en el siglo XVI en el marco de la relación entre Humanismo, y poder político y económico.

⁷¹ Fernández (2012) postula en relación con Mujica Lainez, la categoría de agente social y su inscripción en el sistema literario, con un determinado capital socio-genealógico constituido por su origen y pertenencia sociales. Indica cómo la construcción de su legitimidad como agente cultural se asienta en el hecho de ser heredero de clases patricias que ostentaron una posición hegemónica durante fines del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX y convertirse en receptor de primera mano de esa historia familiar en el ámbito íntimo de su hogar y principalmente, a través de voces femeninas.

⁷² “Cayó de rodillas a mi lado y comenzó a rezar. Con él también había sido injusto. Como Ariosto en la corte de Hipólito de Este, Ignacio padecía en la del otro Hipólito. Como Ariosto hubiera preferido una existencia sencilla, en lugar de la pompa que yo le había impuesto, entre los Médicis vanos.” (p.171)

Mencionamos el modo en el que Ariosto se quejaba de sus mecenas, y asimismo hemos considerado la funcionalidad de los artistas en las cortes, respecto al sistema de poder en la península. Aún en el mismo *Orlando furioso*, vimos también las críticas a los cortesanos aduladores; lugar del que Ariosto deseaba distanciarse, y para lo cual utilizaba la ironía.

Profundizaremos aquí en este aspecto de la inscripción de Ludovico Ariosto en el panorama literario del siglo XVI, con el objeto de construir nuestra hipótesis en relación al sentido de la inclusión significativa de este autor en la novela *Bomarzo*.

Nos interesa ahondar en la relación de Ariosto con sus mecenas; y su voluntad de tomar distancia respecto al sistema en el cual estaba inmerso y al que era funcional.

Intentamos pensar el rol de Ludovico Ariosto en el ambiente de la corte, como espacio de concentración de poder. Fumagalli (1997) estudia la inserción de los “intelectuales” en la Edad Media y el Renacimiento, entendiendo por tales, a quienes trabajaban con la palabra y la mente, en lugar de vivir de la renta de la tierra o trabajar con las manos⁷³, y plantea una interesante dualidad que se podría ver a partir del siglo XV, entre la figura pública y la privada. Dice: “La primera sostiene-a menudo blandamente, nunca con pasión- las razones del poder; la segunda, escéptica, se refugia en la reflexión interior y en la melancolía” (p.57).

Esta doble figura es legible en la obra de Ludovico Ariosto, tanto en el *Orlando furioso* como en las *Sátiras*. Así, por ejemplo, como desarrollamos en el apartado anterior, en el primero rinde tributo a su mecenas al otorgar un linaje a la familia Este, haciendo remontar su origen a los caballeros cristianos que acompañaban a Carlomagno y al propio Eneas, en una síntesis de lo clásico y lo cristiano. La lectura de las *Sátiras* nos ilustra sobre su difícil relación con el mecenas y el estado de melancolía que podemos atribuir por un lado, a esas dificultades, y por otro, al sentimiento de desolación por la vulnerabilidad de Italia frente a los Estados extranjeros.

Haremos ahora un breve recorrido por algunas de las *Sátiras* para poder comprender mejor los atributos que constituyen la imagen de Ariosto, según *Bomarzo*, en este caso, su lugar en la corte.

Este recorrido nos da un panorama de las vicisitudes de la vida de Ludovico Ariosto y los modos en los que las enfrentaba, intentando equilibrar la necesidad de un estipendio para él y su familia y por otro lado, su libertad de artista.

⁷³ “En el siglo XV, una rápida y evidente transformación define la libertad como un área cada vez más privada y limitada a los ámbitos de la familia y del *otium*. Las grandes opciones –reforma o conservación, papa o emperador, papa o soberano ya no están al alcance de la mano del intelectual, huésped de la corte de los grandes señores: de los Gonzaga, los Malatesta, los Medici, los Rucellai... Esto dará origen en seguida a un desdoblamiento del intelectual, característico de la Edad Moderna: la “doble figura”, la pública y la privada.” (Fumagalli, 1997, p.57)

Afirma José María Micó (1999), en el prólogo a las *Sátiras*, que si bien Ariosto había podido formarse en la época más “dulce” de la corte estense, durante el gobierno de Ercole I, con el gran desarrollo de las artes, luego le tocó servir bajo el gobierno de Alfonso I y estar catorce años, de 1503 a 1517, los mismos de la escritura del *Furioso*, a las órdenes del cardenal Hipólito. En 1517, se negó a acompañar a Hipólito, con la corte, al obispado de Agria (Eger, Hungría) y de ahí surge la primera sátira. En ella, esgrime las razones por las cuales no desea mudarse, y defiende su libertad. No acepta el hecho de que el cardenal piense que su vida es simplemente, una más de sus posesiones, y reflexiona amargamente, sobre lo poco que le sirvió cantar sus gestas. Si bien ha estado muchos años al servicio del cardenal, lo que ahora se le solicita, ya no desea cumplirlo:

Si piensa que por darme al cuatrimestre
mis veinticinco escudos (tan inciertos
que muchas veces se me han discutido)
me puede encadenar como a un esclavo,
obligarme a que sude, a que tirite,
muera o enferme sin respeto alguno,
no le dejéis creerlo por más tiempo,
y decidle que antes que ser siervo
llevaré con paciencia la pobreza. (I, 237-247)⁷⁴

Prueba de los duros años que vivió Ariosto, es el comentario aclaratorio que realiza Micó en referencia al contexto de la segunda sátira, pues señala que en 1517, el arcipreste de Sant´ Agata le otorgó una merced al poeta, como sucesor de los beneficios de arciprestazgo, pero otros pretendientes al cargo, aprovechando que el mismo no era aún formal, estaban dispuestos a envenenar al arcipreste. Por eso, Ariosto debió viajar de urgencia a Roma. Se refiere en la sátira, irónicamente, a los cardenales, de quienes dice que es la época en la que mudan de ropas (por el año litúrgico), pero los compara con serpientes que mudan la piel.

En esta sátira, hace nuevamente hincapié en el valor de su libertad, en el marco de una crítica a los frailes y al poco cuidado de los señores respecto a sus súbditos y servidumbre. Hay en esta misma sátira una referencia a la familia Orsini, (“matar al Oso”, II, 217⁷⁵),

⁷⁴ Se avermi dato onde ogni quattro mesi/ho venticinque scudi, né si fermi/che molte volte non mi sien contesi, //mi debe incatenar, schiavo tenermi, /ubligarmi ch'io sudi e tremi senza/rispetto alcun, ch'io moia o ch'io me 'nfermi, //non gli lasciate aver questa credenza; ditegli che più tosto ch'esser servo/torrò la povertade in pazienza. (I, 237-247)

⁷⁵ spegner l'Orso, II, 217

que según aclara Micó, alude a las vanas luchas del papa Alejandro VI contra los Colonna y los Orsini.

El 23 de abril de 1518, Ariosto entra al servicio del duque Alfonso de Este y al mes, escribe la tercera de sus sátiras. Aquí explica las razones por las que debe servir al Duque, es decir, la situación económica de su familia: “Pero ya que hijo único no he sido, / como Mercurio nunca amó a los míos / y tengo que vivir a costa ajena...” III, 22-25⁷⁶

Aclara también que para él, estar en la corte implica una servidumbre sacrificada, más que verdadero honor. Explica que no desea alejarse de su tierra, ya que prefiere viajar imaginariamente a través de los mapas y expresa su amor por Alessandra Benucci. (“porque mi corazón siempre se queda” III, 72)⁷⁷. Dice que la felicidad humana no se vincula con honores o riqueza.

La cuarta sátira fue escrita en 1523, al año de estar como “Comisario” en Garfagnana. Allí debió ir porque Alfonso de Este, al dedicarse a preparar la guerra contra Leon X, suprime gastos y entre ellos, el sueldo de Ariosto. Es enviado a Garfagnana en compensación, pero él va, claramente, obligado. En esta sátira, se queja tristemente de pasar un año lejos de su amada y de no tener tiempo ni paz para poder escribir: “como al ave que, puesta en otra jaula, se pasa muchos días sin cantar.” IV, 17-18⁷⁸. Y en general, se queja una y otra vez del abandono económico en el que lo sumía el duque, sin importar los servicios que realizara.

La quinta sátira está dirigida a Micer Malegucio en ocasión de su casamiento, escrita en 1519. Ariosto aprovecha para criticar una vez más a los clérigos, quienes por no tener mujer al lado, “son gentuza tan cruel y codiciosa”, V, 23-24⁷⁹.

También hace Ariosto, en esta sátira, un resumen de los acontecimientos de su propia vida en relación con aquellos que le imposibilitaron aprender griego o dedicarse por completo a los estudios:

Murió mi padre y tuve que olvidarme
de María y pensar tan solo en Marta;
dejar a Homero y atender las cuentas;
buscar marido, dote y acomodo
a dos de mis hermanas evitando

⁷⁶ Ma poi che figliolo unico non fui,/né mai fu troppo a' miei Mercurio amico,/e viver son sforzato a spese altrui; III, 22-25

⁷⁷ perché il cor sempre ci resta; III, 72

⁷⁸ c'ho fatto come augel che muta gabbia,/che molti giorni resta che non canta. IV, 17-18

⁷⁹ ...e quindi avien che i preti/sono sì ingorda e sì crudel canaglia. V, 23-24

que la herencia menguase o se extinguiese...VI, 199-204⁸⁰

Es clara la alusión a la necesidad de abocarse al trabajo en lugar del estudio. Reitera por qué el servicio al cardenal Hipólito, entre 1503 y 1517 fue difícil para el espíritu libre de Ariosto: "...me vi atado / al duro yugo del Cardenal de Este..." VI, 233-234⁸¹

Hemos procurado hasta aquí, pensar los modos en los que Ludovico Ariosto se vinculó como artista con la sociedad de su tiempo, en particular, con el mundo de la corte y el sistema de mecenazgo, según el *Orlando furioso* y las *Sátiras*. Nuestra intención es reflexionar sobre la representación que hace *Bomarzo* del autor italiano, a través de los rasgos indagados en este apartado.

Estamos ante un autor que se codea con la clase privilegiada, aunque él mismo carece de medios económicos que le permitan la libertad de elección; ambiciona una vida tranquila, retirada, dedicada al estudio y en compañía de quienes comparten el placer de la lectura y la escritura. Esos son los atributos que conforman una determinada imagen de escritor que le interesa a Pier Francesco Orsini y por lo tanto, a Mujica Lainez en cuanto autor implícito representado en *Bomarzo*.

Si pensamos en la representación de escritor, a partir de la figura de Pier Francesco Orsini, podemos advertir una especie de bisagra entre las dos representaciones que intentamos conectar en esta constelación de atributos de autor. Se trata en este caso, de un príncipe que escribe versos, admira a los artistas, anhela la inmortalidad y desprecia a las clases que se están encumbrando en la sociedad, merced al dinero y las alianzas matrimoniales, por eso habla de los grandes banqueros renacentistas, como los "Médicis vanos" (p.171). Claramente, él pertenece a las clases privilegiadas de su época.

Por último, la figura de autor implícito representado es la de alguien que encuentra en la escritura de esa vida pasada, un refugio para alejarse del presente, y ese presente es la

⁸⁰ Mi more il padre, e da Maria il pensiero/drieto a Marta bisogna ch'io rivolga,/ch'io muti in squarci et in vacchette Omero;/ truovi marito e modo che si tolga/ di casa una sorella, e un'altra appresso,/ e che l'eredità non se ne dolga; VI, 199-204

⁸¹ ...che dal giogo/ del Cardinal da Este oppresso fui; VI, 233-234

Argentina del siglo XX.⁸²

Si excediéramos el marco textual de la novela *Bomarzo*, diríamos que el autor de carne y hueso, Mujica Lainez, más de una vez procuró aislarse de lo circundante tanto mediante la escritura de sus novelas como mediante las traducciones de autores europeos.⁸³

Las figuras de autor analizadas comparten también, la idea del “refugio”, como ámbito ideal para la escritura.

3.2.2.2.3. Los escritores, los pintores y la imaginación

Pier Francesco Orsini conjetura en *Bomarzo*, que dado que Ariosto y Tiziano habían compartido sus vidas en la corte de Alfonso de Este, duque de Ferrara, era probable que el poeta hubiera “confiado al pintor, el destino que reservaba a muchos de sus personajes, mientras componía el Orlando” (p. 260), por lo cual, suponía que Tiziano se podría haber inspirado más de una vez “en los héroes ariostescos para organizar su mundo espiritual y voluptuoso” (p.260).

Esta complicidad entre escritores y pintores, en la que unos y otros se “confían” el proceso creativo de sus obras, no es ajena a la obra de Mujica Lainez, en la que es habitual la inclusión de imágenes pictóricas o escultóricas que constituyen elementos estructurales

⁸² Una y otra vez, se retoman en entrevistas, cartas, testimonios, estas ideas que enfrentan el compromiso del escritor y la concepción del arte como evasión o refugio. Mujica Lainez se queja amargamente de estas interpretaciones críticas, aunque no deja de reconocer que más allá del tema que trate, existe siempre un rasgo autorreferencial en su propia literatura. Así, en una de las cartas a Victoria Ocampo, fechada el 17 de marzo de 1965, afirma: “Ya no me perdonaron, cuando “Bomarzo”, y menos cuando sus premios superpuestos, la audacia del tema extranjero, la “evasión”... ya conoces los argumentos imbéciles. ¡Como si el escritor estuviera comprometido con algo que no fuera la literatura! ¡Como si el escritor debiera ser sólo un periodista, que piensa un poco más hondamente y maneja con más personal destreza la gramática! Entiendo que a esta altura de la carrera he ganado el derecho de escribir acerca de lo que me da la gana (...) Al fin de cuentas, **no obstante que disfrace a sus héroes, complique los episodios, etc., siempre escribirá sobre sí mismo.**” (p.68). (La negrita es nuestra). En la misma carta habla de “un proceso político y social que se anuncia pavoroso” y menciona “la maldición peroniana” (p.81). En Mujica Lainez, Manuel. (1986). La amistad de Shakespeare y Cartas a Victoria. *Revista Sur. Homenaje a Manuela Mujica Lainez 1910-1984*, (números 358 y 359), (pp 9-pp 13; pp.55-94).

⁸³ Una de las maniobras de “evasión” de Mujica Lainez es el refugio en la literatura y la traducción. No podemos, claro, comprender su obra solamente desde esta idea, pues sería una interpretación demasiado débil, sin embargo, es uno de los rasgos que analizamos como atributo de autor. Así, recordemos que la Revista *Sur*, en los números 358 y 359 de 1986, titulados “Homenaje a Manuel Mujica Lainez 1910-1984”, publica entre otros, el texto, “La amistad de Shakespeare”, en la que Manuel Mujica Lainez se refiere a su admiración por el autor inglés y el trabajo de traducción de algunos de sus sonetos: “(...) y las circunstancias especiales por las cuales atravesaba nuestro país en la época en que emprendí este trabajo y que me impulsaban a elegir una tarea, acorde con mi vocación, **cuyo rigor arduo y obsesionante me hiciera olvidar, durante unas horas, todos los días, la tremenda atmósfera que me rodeaba.** De esa suerte, los traduje entre 1951 y 1955”. (p.10). (La negrita es nuestra).

de novelas y cuentos, imágenes que se representan a través de minuciosas descripciones⁸⁴.

En *Bomarzo*, ello es evidente por ejemplo, en la descripción del cuadro “Retrato de un gentilhomme en el estudio” pintado por Lorenzo Lotto⁸⁵ o en las relaciones que se establecen entre las estatuas del Sacro Bosque de los Monstruos y el *Orlando furioso*⁸⁶. No podemos perder de vista, sin embargo, que esta representación verbal de representaciones visuales, en realidad, no deja de ser “ilusoria” (Rifaterre, Michael, 2000), en el sentido de que está guiada menos por el objeto en sí, que por la interpretación que hace el narrador respecto a dicho objeto en el contexto de la novela, es decir, depende de su mirada, está filtrada por los juicios valorativos de la instancia focalizadora.

En segundo término, otro aspecto a considerar en este apartado es el hecho de que *Bomarzo* destaca la capacidad inventiva de Ariosto, demostrada en la creación de mundos en los que la belleza y lo monstruoso, lo natural y lo sobrenatural, lo cotidiano y el hechizo, podían darse de modo simultáneo. Así, se hace hincapié en los animales monstruosos de Ariosto, los “paisajes hechizados”, el mundo mágico y “peregrino” emparentado con artistas que retrataron una “zoología fantástica”, “animales monstruosos ensamblados en un ingenioso juego que multiplicaba los pequeños paneles encuadrados por mágicos follajes” (p.568). Este mundo no es sólo visual sino también sonoro, por lo cual, señala Pier

⁸⁴ La écfrasis en la retórica antigua consistía en la descripción, es decir, la intención es que se “vean” personas, lugares, tiempos o acciones a través de la palabra. Así, podían ser objeto de representación verbal, representaciones pictóricas o escultóricas, como la cúpula de una iglesia. El procedimiento fue retomado por los humanistas del Quattrocento en relación con la locución latina *ut pictura poesis* (como la pintura es la poesía), expresión horaciana que dio lugar a debates sobre las relaciones entre las artes durante el Renacimiento. En el Cinquecento, la écfrasis es centro de estudio de filósofos, artistas y teóricos del arte (Castelli, 2011). Por otro lado, en esta época, en lugar de descripciones analíticas de personajes, por ejemplo, retratos lingüísticos, también se incorpora la enumeración de objetos y hechos, al campo de la écfrasis. En los retratos verbales se realiza la descripción física minuciosa, pero se agrega también la de las pasiones. Tanto en *Bomarzo* como en el *Orlando furioso*, la écfrasis desempeña una función retórica significativa.

⁸⁵ “Lorenzo procedía así, por alusiones, por cifras, por incógnitas. En torno de cada imagen suscitaba un mundo enigmático, sugerido. Y eso se ve, más que en ningún retrato, en el que me pintó. La inquietud de cazador que me agitaba en pos del arcano de la muerte; la pasión del arte y de la poesía; la idea de la vanidad de lo perecedero; la idea de posesión y de secreto que implican las llaves; la de sortilegio y sensualidad que brota de la lagartija a la que Paracelso llamó salamandra, se enlazan como una ronda mágica alrededor de ese joven descarnado y pálido, vestido de un color violáceo profundo, cuya fisonomía rara y bella, que emerge del blancor de la camisa, y cuyas trémulas manos, que surgen de la nieve de los puños, fueron las mías. De la joroba nada se ve. Como el compasivo —¿o cortesano?— Mantegna, cuando pintó a los gibosos Gonzaga en el fresco mantuano de la Cámara de los Esposos, la ha suprimido. En mi caso, se funde en la sombra. Yo era esos ojos pardos, ese pelo castaño, lacio, partido, recogido detrás de las orejas, esas cejas finísimas, esos pómulos acusados, esos labios rojos, apretados pero hambrientos, ese agudo mentón, esas inteligentes, delicadas manos desnudas, esa intensidad, esa reserva, ese orgullo, ese poder oculto y latente, esa llama fría, esa equívoca, imprecisable violencia que se presiente en el hielo de la soledad aristocrática, y esa ternura también, desesperada. En la galería de los desesperados de Lotto, no me gana ninguno.” (p.368)

⁸⁶ “(...) el Sacro Bosque ha sido en piedra lo que el *Orlando Furioso* fue en peregrinas palabras.” (p.124)

Francesco, por ejemplo, que “Rodomonte Gonzaga” sería un gran nombre para Ariosto.⁸⁷

Se presenta, entonces, una valoración positiva de las relaciones tanto entre las artes, como entre los mismos artistas, pintores, escritores, escultores, y por otro lado, se destaca a la imaginación como cualidad del artista.

3.2.2.3. Conclusiones parciales

Nuestra red de correspondencias vincula los atributos y funciones de las figuras de autor correspondientes al personaje referido Ludovico Ariosto, al narrador-enunciador Pier Francesco Orsini y al autor implícito representado Manuel Mujica Lainez.

Proponemos una serie de temáticas que desde la mirada focalizadora de Pier Francesco Orsini aparecen ligadas a la figura de Ludovico Ariosto. Dichos ejes son las líneas que nos permiten trazar una determinada figura de autor para Ludovico Ariosto y nos llevan a inferir que su inscripción textual en *Bomarzo*, está vinculada con la perspectiva ideológica del autor implícito representado, Manuel Mujica Lainez, sobre el arte y la sociedad.

La lectura de las *Sátiras* de Ariosto funciona como paratexto significativo a la hora de interpretar los rasgos que configuran las imágenes de estos escritores y las posibles relaciones entre ellos.

El primer aspecto abordado fue el de la “invocación de un linaje aristocrático” o la necesidad de acreditar “certificados de nobleza” en el marco de las cortes italianas del siglo XVI. Esta referencia se realiza tanto respecto al protagonista, Pier Francesco, como en relación con Ariosto, y da cuenta de las características de la sociedad del norte de Italia en el siglo XVI, en la cual, la nobleza de la sangre y de la tierra estaba siendo amenazada por el poder económico de la burguesía que intentaba acumular en sí misma, los viejos privilegios ligados a la nobleza, a través de alianzas matrimoniales, y los nuevos, ligados a la posesión y circulación del dinero.

⁸⁷ El hecho de que *Bomarzo* destaque la cualidad imaginativa del autor del *Furioso* se encuentra en sintonía con las manifestaciones realizadas por Mujica Lainez en las entrevistas publicadas por María Esther Vázquez (2012). Le pregunta María Esther Vázquez: “¿Es realmente tuyo el amor por Ariosto, que se trasluce en el texto, o imaginaste que Pier Francesco Orsini amaba a Ariosto? –Todo es el resultado de deducciones. Aunque yo amo profundamente a Ariosto. **A mí lo que más me deslumbra de los escritores es la imaginación y Ariosto, si de algo está saturado, es de imaginación.** Si yo te digo que prefiero Ariosto a Dante, se va a armar un escándalo, pero es la verdad. Yo he sido muy feliz leyendo a Ariosto y me acuerdo de que una vez Borges me dijo, y también te lo habrá comentado, que a él le encantaba Ariosto. Pues bien, me gustó que el duque, mi duque, que era un **hombre tan imaginativo**, leyese a Ariosto.” (p. 80) –la negrita es nuestra-

Ludovico Ariosto no era ajeno a dicha realidad, puesto que si bien pertenecía a la nobleza, debía sujetarse a los dictados de los príncipes y trabajar en la corte bajo la autoridad del mecenas de turno, para poder acceder a la manutención de sí mismo y de su familia. Mencionamos en este sentido, la dedicatoria del *Furioso* a su mecenas y la genealogía mítica desarrollada en la obra.

También Pier Francesco Orsini construye un linaje, una genealogía, una memoria de clase que le asegure un lugar diferencial en una sociedad convulsionada por los cambios sociales y políticos.

El segundo aspecto considerado y que tiene relación con el anterior es el de la vinculaciones entre el arte y el poder. En el caso de Ariosto, esa relación tiene su vertiente de “padecimiento” según *Bomarzo* y las *Sátiras*, debido a la arbitrariedad y mezquindad de los mecenas y el anhelo de una vida libre y retirada, como permanente demanda insatisfecha. Advertimos que esta necesidad de refugio es también una constante en la biografía de Pier Francesco Orsini, quien ve entre los muros de Bomarzo, en la escritura de un poema, en el regazo de la abuela o en la habitación de Silvio, lugares en los cuales sentirse a salvo.

El tercer y último aspecto tenido en cuenta para la configuración de las figuras de autor, consistió en identificar cuáles son los rasgos que el narrador de la novela enjuicia favorablemente, es decir, valora en Ludovico Ariosto en tanto escritor. Postulamos entonces, la exuberante imaginación y la posibilidad de establecer relaciones con otros artistas, y disciplinas artísticas; rasgos coincidentes con los de las figuras de Orsini y Mujica Lainez, en tanto autor implícito, a quien observamos en sus elecciones retóricas, es decir, en la selección de procedimientos y temáticas, tales como la écfrasis –relación pintura/literatura-, procedimiento común a *Bomarzo* y al *Orlando furioso*, o la representación de mundos sobrenaturales –desborde imaginativo-, compartida también por ambas obras. Es decir, así como Mujica Lainez, en tanto autor implícito representado, admira en Ludovico Ariosto la capacidad imaginativa que le permite representar mundos sobrenaturales en el *Orlando furioso*, también *Bomarzo* se presenta como un texto en el que se tensiona la relación entre lo natural y lo sobrenatural.

Retomando la hipótesis que planteamos al inicio de este capítulo de la tesis, podemos afirmar que hemos podido relacionar la idea de escritor que se propone a través de la figura de Ludovico Ariosto en *Bomarzo*, con la imagen de autor implícito que para Mujica Lainez surge de las elecciones narrativas efectuadas en la novela. Entre ellas, resaltamos la construcción del personaje “Pier Francesco Orsini-escritor” amparado en una genealogía y en permanente búsqueda de un refugio que lo proteja del amenazante mundo exterior-; la imaginación plasmada en la representación de lo sobrenatural; la vinculación entre las artes a través de la écfrasis; la prosa de rasgos barrocos y la temática del renacimiento italiano

con profusas referencias históricas y artísticas, aspectos estos últimos que indudablemente construyen en sí mismos un distanciamiento, respecto a la agitada sociedad argentina de mediados del siglo XX.

3.2.3 El libro y la lectura

3.2.3.1. Introducción

Y el Orlando es ahora una risueña
región que alarga inhabitadas millas
de indolentes y ociosas maravillas
que son un sueño que ya nadie sueña.

Borges, Jorge Luis, "Ariosto y los
árabes" en *Obra poética*. 1977. (p.145)

Parafraseando a Borges, nos preguntamos: ¿Nadie sueña hoy las maravillas del *Orlando*? ¿Por qué las soñó *Bomarzo*? ¿Alguien sueña hoy al duque Pier Francesco Orsini y su mundo de monstruosidad y belleza? ¿Qué soñaba Manuel Mujica Lainez cuando veía espejarse en su monóculo, la imagen del Renacimiento italiano?

Estamos pensando entonces, en los libros, los lectores y las lecturas, lo que constituye el objeto de esta parte de nuestra tesis.

Tal como venimos postulando en este trabajo, Manuel Mujica Lainez, lector de Ariosto y de su *Orlando furioso*, se apropia activamente de ese texto para escribir *Bomarzo*, como también lo hace respecto a otros textos que lee durante la etapa de investigación previa a la escritura de su novela.

Debe operar en la tensión entre el mundo del Renacimiento y el presente⁸⁸, y lo hace mediante una lectura que selecciona y recupera en aquellos textos, los temas que le permiten dialogar con sus inquietudes en el siglo XX: la relación entre los escritores y las clases dominantes; los circuitos de difusión de las obras; las lecturas, los lectores, y los mundos representados.

⁸⁸ En Vázquez (2012), Mujica Lainez menciona el éxito de sus novelas, la cantidad de lectores que tenía, el hecho de transformarse en un "escritor de moda" y cómo sintió la necesidad de escribir libros que no estuvieran relacionados directamente con Argentina. Dice: "Después vi, por casualidad, aquellas esculturas de aquellos monstruos de piedra de Bomarzo y tuve ganas de escribir un libro importante sobre el Renacimiento italiano. **Un libro que fuera, simultáneamente, de entonces y de hoy.** Pero pasarían muchos años antes de que esa idea se realizara." (p. 75). (La negrita es nuestra). Es decir, esta idea de escribir un libro sobre el pasado, pero que estuviera hablando también del presente, da pie al trazado de nuestra constelación comparativa, sobre la base de distintas líneas de relación, pasado/presente.

Como afirma Jaime Brihuega (1999), la sociología del arte se ha ocupado tradicionalmente, entre otros, de los temas del “mecenasmo y coleccionismo, mecanismos de comitencia y mercado del arte, instituciones y situación social del artista, estructura socio-cultural del público y de sus gustos, relaciones entre el arte y las diversas plataformas del poder” (p.623). Por ese motivo, acudimos a los investigadores que han estudiado algunos de estos aspectos en la Italia del siglo XVI, para poder formular las relaciones que constituirán el objeto de estudio de esta segunda parte de la tesis.

El corpus de citas seleccionado en este caso, procura concentrar las menciones al libro *Orlando furioso* en *Bomarzo*, a sus públicos y a las diversas maneras de ser leído e interpretado. El libro como un objeto que se constituye en el marco de circuitos de difusión y recepción. Es decir, nos interesan las formas a través de las cuales el público tuvo acceso a ese texto, a quiénes alcanzó, las diversas prácticas de lectura, incluyendo la crítica, y también, la censura de la obra. Nos enfocamos en el libro como un objeto valioso que se transforma en signo de distinción para determinados grupos sociales en las cortes italianas del siglo XVI.

La red de correspondencias nos lleva a hacernos estas preguntas en relación con Manuel Mujica Lainez y *Bomarzo*; sus lectores, sus circuitos de difusión, las operaciones críticas y de lectura de que fue objeto, pues entendemos que las preocupaciones de Mujica Lainez vinculadas con el siglo XVI, pueden leerse en relación con sus intereses en el siglo XX y en su propio contexto. Volvemos a pensar, entonces, qué más dice en lo que dice a los efectos de poder establecer líneas de vinculación comparativa que comprueben nuestra hipótesis.

La sociología de la recepción (Sapiro, 2016) también nos brinda algunas orientaciones para profundizar nuestro análisis. En ese sentido, nos interesa rastrear en *Bomarzo*, las referencias a los usos y mediaciones que permiten distintas apropiaciones e interpretaciones del *Orlando furioso*. Para comprenderlas más acabadamente, acudiremos a algunos estudios clave en el campo de la historia del libro y de la lectura, así como, sobre las prácticas de lectura del *Orlando*, en particular. La recepción y jerarquización del texto de Ariosto en el contexto del siglo XVI no puede dejar de lado lo que ya hemos mencionado acerca del sistema de mecenasmo, así como las formas de circulación oral y escrita de las producciones literarias. No podemos olvidar que dado que el *Orlando furioso* pertenece a una época de alto analfabetismo, el libro en cuanto objeto, y su lectura, están ligados a las clases dominantes, es decir, a quienes disponían de los medios para adquirirlo y el ocio para disfrutarlo. No obstante ello, consideraremos otras formas a través de las cuales el mismo se insertó en la sociedad italiana del siglo XVI, para luego abordar la mirada de *Bomarzo* sobre estos procesos.

3.2.3.2 Libros, lectores y lecturas en el siglo XVI

¿Cuáles eran las características de los libros en tanto objetos en el siglo XVI italiano? ¿Quiénes los leían? ¿Qué clase de prácticas de lectura efectuaban sobre ellos? ¿Qué rastros hay de esas lecturas? Estas son algunas de las preguntas que los historiadores del libro y de la lectura han intentado responder sobre la base de sus investigaciones. Un panorama global nos permitirá luego acotar nuestro problema específico, es decir, el libro del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y sus lecturas.

Petronio (2009) señala algunos rasgos generales del sistema literario italiano de la primera mitad del siglo XVI. En principio, indica que en ese momento, Italia fue productora y exportadora de cultura y arte. En segundo lugar, afirma que en tal período ya existe en Italia una sociedad nacional, aunque debemos entenderla como aquella formada por las capas sociales más altas. Dice:

Compárese el comienzo del *Orlando innamorato* con el final del *Orlando furioso*. Boiardo se dirige al “señor y caballero” y a la corte de Este en Ferrara; Ariosto (...) imagina que, tras esa larga navegación que ha sido la composición de su poema, acude al muelle a esperarlo una auténtica multitud: representantes de todas las grandes familias italianas, políticos, escritores, artistas, estudiosos y una infinidad de mujeres. (p. 324)

Podemos pensar entonces, afirma Petronio, en la existencia de una “sociedad de cortes” que leía e intercambiaba opiniones. Esa sociedad “mundana y cultural”, presupuesto de una “literatura nacional” habitaba en distintos centros culturales, cada uno con sus tradiciones: Florencia, Roma, Venecia, Ferrara, Mantua y Nápoles, entre otras.

Respecto a Ferrara, se destacaba la tradición épico-caballeresca. Esa sociedad es clave en la difusión del petrarquismo y el platonismo, y en el triunfo de las ideas lingüísticas de Bembo. Dice Petronio:

Esta literatura (nacional por su extensión, aristocrática por su espíritu y clasicista por su forma), sin embargo, no agota toda la actividad literaria italiana, porque la sociedad del siglo XVI era muy compleja. (p. 325)

Sin embargo, hay una mayoría de población, las clases “populares”, el mundo agrario y un subproletariado urbano, cuya relación con la literatura será fundamentalmente, como objeto a representar, así, los “villanos” de comedias y cuentos, los criados, los alcahuetes y alcahuetas, las prostitutas, los parásitos, que aparecen en el teatro.

Por otra parte, las capas burguesas integradas por cortesanos de rango menor, miembros de profesiones liberales, artesanos y burócratas tenían sus propios autores, pero su literatura estaba influenciada por la literatura de la corte.

La lectura, en la Europa del siglo XVI, tuvo algunos obstáculos que sortear, entre ellos, el alto analfabetismo, que oscilaba entre el 80 y el 90% de la población, según las regiones; luego, la actividad censora de la Iglesia católica; el precio de los libros y el hecho de que gran parte de la cultura escrita utilizara la lengua latina.

El siglo XVI multiplicó la cantidad de libros, merced a la imprenta, en un mundo donde la oralidad era el canal principal de difusión y de relaciones sociales⁸⁹. El formato, la materialidad del libro orientó determinadas prácticas de lectura. Así, esta podía ser en voz alta, silenciosa, individual o colectiva, pero el gesto del lector estará relacionado con el soporte de la palabra escrita. Los libros lujosos editados en folio, encuadernados y muchas veces, personalizados por el dueño, con la inclusión de escudos de armas y dedicatorias eran más aptos para una lectura en atril o facistol; en cambio, los libros pequeños, en octavo o en dieciseisavo, o aún, las impresiones fragmentarias en pliegos sueltos, posibilitaban otros tipos de lectores y de lecturas.

Durante el Renacimiento, los mismos libros circulaban en distintos formatos, en diferentes estamentos sociales, pero cada grupo de lectores efectuaba sobre ellos distintas prácticas de lectura (Chartier, Roger, 1998)⁹⁰. Así por ejemplo, en el caso de las novelas de caballería, era conocido su éxito entre la nobleza de corte como la de armas, por la sublimación de la imagen nostálgica del caballero libre: “en la época en que precisamente se iniciaba el proceso de fijación de la aristocracia en la corte y en las ciudades” (p.418). Existen cartas y memorias en las que tanto miembros de la nobleza de corte, como de la de armas atestiguan su gusto por las novelas de caballería. Sin embargo, el crítico indica que según testimonios ante la Inquisición⁹¹, también labradores, artesanos y mercaderes tenían contacto con esas historias.

⁸⁹ “(En el siglo XVI) La información circulaba, en efecto, por otros canales: el rumor que alimentaba los debates públicos y privados, las proclamas de los pregoneros, el cameleo de los vendedores ambulantes, los sermones, el teatro cómico o polémico, la correspondencia, la copla callejera, los romances de ciego, y asimismo, la lectura pública. La vista era solicitada por imágenes, espectáculos y procesiones.” (p.346). Gilmont, Jean-François, “Reformas protestantes y lectura”, en Bonfil, R. et al. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Bajo la dirección de Cavallo G. y Chartier R. Madrid, España: Taurus.

⁹⁰ Chartier, Roger, “Lecturas y lectores *populares* desde el Renacimiento hasta la época clásica” en Bonfil, R. et al. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Bajo la dirección de Cavallo G. y Chartier R. Madrid, España: Taurus

⁹¹ “En el ámbito mediterráneo y las colonias, los interrogatorios llevados a cabo por los inquisidores recogían las declaraciones de los reos en cuanto a los libros que habían leído, la manera en que les llegaron a las manos y, lo que era más importante, el modo en que los habían entendido”. (Bonfil, R. et al., 1998, p.36).

El acceso a los textos se podía realizar a través de distintas vías: textos oídos en las plazas, donde semi-analfabetos y analfabetos podían llegar a ellos a través de la mediación de una “voz lectora”; o en pliegos sueltos distribuidos a bajo costo por la buhonería urbana y rural. De esta manera se llegaba a una clientela “popular” formada por artesanos, tenderos, pequeños mercaderes y élites aldeanas. Roger Chartier⁹² (1998) habla de “apropiaciones contrastadas”, en cuanto “los textos y libros que circulaban en la totalidad del mundo social eran compartidos por unos lectores de condición y cultura harto diversas” (p.423). Entonces, se trata de advertir las “variaciones cronológicas” y sociales del proceso de construcción de sentido” (p.423). Señala también que lo más difícil actualmente es intentar reconstruir cómo eran esas lecturas “sin huellas” realizadas por “lectores anónimos”, pues sí es posible pensar las lecturas “anotadas” que hacían los lectores “cultos”.

Las prohibiciones del siglo XVI en relación a la lectura de novelas de caballería (“literatura de ficción”) se inspiraban en el peligro de que los lectores confundieran realidad y ficción, sobre todo en la “lectura silenciosa” que era vista como aquella que podía implicar mayores peligros, pues las autoridades consideraban que mujeres, niños y hombres fuera del sistema dominante de la cultura, podían ser fácilmente engañados por ese tipo de lecturas, y debía por lo tanto, limitarse su práctica. Sin embargo, el crecimiento de las ciudades y la extensión de la enseñanza fueron diversificando los grupos de lectores, con la inclusión de comerciantes, burgueses y artesanos.

En relación con los lectores cultos, recordemos que durante los siglos XIII y XIV, tanto el costo de los pergaminos como la engorrosa tarea de copia de manuscritos tuvo por consecuencia el hecho de que las prácticas de lectura no se realizaran muchas veces sobre los textos originales, sino sobre resúmenes o compendios de citas descontextualizadas. El siglo XVI, promovió en cambio, la lectura humanista sobre textos originales, una lectura personal donde primaba el razonamiento lógico sobre el modelo medieval basado en las “auctoritates” (pasajes de la Biblia, de los Padres o de los clásicos).

Anthony Grafton⁹³ identifica dos maneras de leer de los humanistas, y dos tipos de libros vinculados con ellas. Una lectura para la imaginación y el entretenimiento, y otra, para el estudio y la instrucción. La primera tenía como objetos físicos asociados, libros editados en octavos, de los clásicos, tanto en latín como en vulgar, en caracteres itálicos y de pequeño formato. La segunda, ediciones en folio o en cuarto, de filósofos e historiadores. Los humanistas despreciaban la letra gótica de los textos medievales, pues les resultaba de

⁹² Chartier, Roger, “Lecturas y lectores *populares* desde el Renacimiento hasta la época clásica” en Bonfil, R. et al. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Bajo la dirección de Cavallo G. y Chartier R. Madrid, España: Taurus.

⁹³ Grafton, Anthony, “El lector humanista” en Bonfil, R. et al. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Bajo la dirección de Cavallo G. y Chartier R. Madrid, España: Taurus.

difícil comprensión⁹⁴. Ellos consideraban a los libros como tesoros que se compartían con un pequeño grupo de amigos, por eso realizaban anotaciones en los márgenes y portadas, muchas veces dirigidas a sí mismos o a colegas de estudio. Leer y escribir eran actos simultáneos, ya que anotaban impresiones o copiaban párrafos y aún libros completos, mientras los leían. También, anotaban el día, lugar y circunstancias en las cuales compraban un libro, pues era considerado un evento significativo.

Nos interesa destacar la particular relación entre los libros y la corte, puesto que como señala este autor, a los príncipes de los siglos XV y XVI, les agradaba ser retratados con un libro en la mano⁹⁵, un libro que era un objeto de lujo, espléndidamente iluminado, con materiales importantes, encuadernado sobre piel o vitela, con brocados de oro, forros de tela escarlata, y muchas veces, personalizado con la inserción de un escudo de armas en la portada.

Así, dice Grafton (1998): “El libro era, por consiguiente, desde que entraba en una biblioteca pública o privada, tanto un objeto precioso como una posesión personal: el punto de intersección entre la cultura y el estilo individual” (p.303). A los lectores cortesanos les atraían los textos ilustrados, las historias clásicas, ahora decoradas con las grandes iniciales iluminadas de los romances medievales. Los cambios en el formato de los libros, también implicaron cambios en las bibliotecas, en lugar de ser salas oscuras con libros encadenados, se abrieron ventanas, y se confeccionaron estuches diseñados para la más fácil lectura. También se modificó el sistema de producción de los libros, poco a poco, se dejó de producir libros para un solo comprador, de modo artesanal, y surgen otras figuras intermediarias, tales como la del editor.

3.2.3.3. El público y las lecturas del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto

Las historias de los caballeros incluidas en las novelas y en los poemas caballerescos tales como el *Orlando enamorado* o el *Furioso*, pertenecen al acervo de la cultura popular, aquel del cual, la cultura erudita extrae materiales para luego apropiárselos y transformarlos (Burke, 2000). El texto de Ariosto implica un proceso circular complejo, puesto que, si bien los libros de caballerías habían sido antes del siglo XVI, historias

⁹⁴ “Las auctoritates del mundo académico medieval eran publicadas por los diestros libreros de las ciudades universitarias (...) Los textos así elaborados se disponían en dos columnas empleando la tradicional y angulosa letra gótica. Ocupaban un espacio relativamente pequeño en el centro de una página grande. Y estaban rodeados por un grueso cerco de comentarios oficiales escritos en letra aún más pequeña y menos atractiva.” (Grafton, p.289)

⁹⁵ “A los príncipes del siglo XV, les gustaba poner de relieve el destacado lugar que los libros y la lectura ocupaban en sus vidas”. (Grafton, p.291)

escritas por nobles y para receptores del mismo status social, también se difundían entre el pueblo y eran muy apreciadas, formaban parte, como dijimos, de la cultura popular italiana, señala Burke que esta:

Se transmitía en pliegos sueltos y en representaciones orales de cantantes errantes o “cantimbanchi”, que cantaban o recitaban historias en las plazas, pidiendo dinero al final de cada entrega y dejando al público en la incertidumbre hasta que lo hubiera dado. Las versiones impresas y las orales se influyeron recíprocamente. (p.174)

Es decir, ya en el siglo XVI, las historias de caballería eran patrimonio popular, y circulaban de la plaza a la corte. Luego, los poetas cultos utilizaban esos materiales para adular a los señores a través de los poemas caballerescos. Dichas historias eran resignificadas, transformadas en genealogías que sustentaban privilegios, antes de que sus versos volvieran a ser cantados por los juglares.

Peter Burke menciona testimonios de personas pertenecientes a diversos grupos sociales, para demostrar su amplia difusión tanto entre los nobles como entre los artesanos, los campesinos o, incluso, los niños, quienes podían haber escuchado fragmentos de las obras. Se pregunta también qué significarían dichas historias para los receptores de la época e hipotetiza que tal vez el pueblo las disfrutaba como “libros de caballerías” o “libri di battagie” como eran llamados entonces.

En el mismo sentido, Ítalo Calvino (1990) afirma:

Casi al mismo tiempo, en la segunda mitad del siglo XV, en las dos cortes más refinadas de Italia, la de los Medici de Florencia y la de los Este de Ferrara, el éxito de las historias de Orlando y de Rinaldo subió de las plazas a los ambientes cultos." (p.15)

Marina Roggero (2009) señala que el *Orlando furioso* fue un texto objeto de debate ya en el mismo siglo XVI, tanto en cuanto a su excelencia como respecto a su peligrosidad, por los temas “licenciosos”, que según algunos, incluía. Está acreditada su circulación amplia en públicos heterogéneos. Había ediciones más lujosas, en cuarto, y caracteres cursivos, destinadas a lectores ricos, y por otro lado, en octavo, en caracteres redondos, para lectores populares. Sólo en Italia en el siglo XVI, el *Furioso* tuvo más de un centenar de ediciones y numerosas adaptaciones al gusto popular en forma de prosificaciones, extractos y versiones dialectales. En 1532, se publicó la última versión del *Furioso*, con 3000 copias, y entre 1540 y 1580 aparecieron 113 ediciones, cada una con un millar de copias en promedio. Era un libro que formaba parte del equipaje de los marineros y pasajeros, en las naves que iban y venían de las Indias.

Ni la mayoría de analfabetos, ni la censura que la Iglesia procuraba imponer sobre las páginas cuya fantasía podía inquietar las mentes “peligrosamente incompetentes e infinitamente maleables”, lograron evitar que las historias de armas y de amor fueran conocidas, memorizadas, fragmentadas y difundidas en las cortes, posadas y plazas de la Italia moderna. Así, “los poemas de Tasso y Ariosto fueron inmediatamente canonizados como clásicos, pero también vulgarizados, imitados, y manipulados en una miríada de impresiones de bajo costo” (p.15).

Los juglares e improvisadores mezclaban fragmentos de las conocidas historias, interactuaban con el público, el que opinaba sobre los hechos narrados, y tomaba partido por los héroes; sostenían con la voz y el canto, la emoción de los episodios centrales en relación con los héroes conocidos por todos; aclaraban pasajes confusos intercalando verso y prosa explicativa, traducían los versos a los dialectos locales, y en suma, posibilitaban la extraordinaria difusión de la materia caballeresca en distintos entornos sociales.

El éxito del poema lo prueba la gran cantidad de lectores, lo cual era comentado ya en el siglo XVI, a veces de modo burlón por su atractivo para el “vulgo”. El público variaba social y culturalmente, “desde el cura de perdidas parroquias rurales hasta el pequeño artesano o la meretriz de baja categoría” (p. 90).

Señala también Roggero (2009):

A los censores más severos –más de versos que de moral- la poesía caballeresca les parecía conservar demasiadas convenciones y huellas de la antigua tradición oral de los juglares de la que derivaba: la discontinuidad narrativa, las intervenciones explícitas del autor parecían a los puristas, anacronismos formales que apuntaban al gusto plebeyo.(p. 89)

Gracias a la labor de los imprenteros, el texto llegaba entonces a los lectores en múltiples formatos, con resúmenes, notas, glosarios e índice por rimas. Todo apuntaba a que se tuviera más fácil acceso y se satisficiera el gusto popular. Por otra parte, las habilidades mnemotécnicas y el canto estaban muy desarrolladas en distintos segmentos de la población⁹⁶, por lo cual era común que en la Italia del siglo XVI, muchos recordaran estrofas completas del *Furioso* por haberlas escuchado entonar o leer en la familia, la plaza o la posada. La melodía de la octava y el acompañamiento musical colaboraban para ello.

⁹⁶ Roggero cita el testimonio de un viaje de Montaigne por Italia en el siglo XVI, en el que confesaba su sorpresa al ver a campesinos y pastoras, laúd en mano, recitando el Ariosto.

En España, el *Furioso* estaba clasificado entre los libros prohibidos y sólo se lo admitía en versión expurgada. La Contrarreforma atacó este tipo de obras, consideradas para meretrices y casamenteras. La Iglesia se ensañaba más con lo mágico (nigromancia o hechizos) que con lo maravilloso de las fábulas paganas; aunque tampoco las aprobaban, por considerar que resultaba un engaño o una vana seducción y resultaba peligrosa su lectura.⁹⁷ La posesión del objeto físico “libro” resultaba “inquietante” sobre todo en manos de aquellos que se encontraba al margen de la cultura institucionalizada, por lo cual, el hecho de ser poseedor de un libro, podía resultar peligroso, según el grupo social al que se perteneciera. (Roggero, 2009, p.22).

Los volúmenes para el vulgo contenían imágenes. Se hacían figuras de los personajes principales, que eran difundidas en grabados o usadas para diversas formas de decoración.

Otro aspecto que colaboró en la difusión del *Furioso* fue la producción de versiones dialectales.

Por otra parte, también hubo ediciones de los poemas caballerescos, destinadas a pocos alumnos de familias adineradas, pero que luego ingresarían al mercado del libro usado, a través de vendedores ambulantes, ampliando el espectro de lectores. Los maestros realizaban muchas veces una lectura selectiva del libro, para evitar los episodios lascivos.

Por último, podemos afirmar que si bien el libro de Ariosto se dirige a un público noble⁹⁸ y culto, y representa un mundo de virtudes caballerescas que es invocado por cortes, como la ferraresa, para constituir una genealogía que justifique y defienda su posición jerárquica en la pirámide de poder; por otro lado, también registra la tensión suscitada en el ámbito

⁹⁷ “Los inquisidores rechazaban en el *Furioso* los temas de amor, la lascivia, la magia y la maravilla. Les preocupaba especialmente la avidez con que las mujeres consumían novelas de caballerías, pues excitaba su imaginación y se tornaba peligroso, a la par del hecho de que podían descuidar sus obligaciones cotidianas.” (Roggero, 2009, p.61)

⁹⁸ Podemos pensar que la verdadera dedicatoria no se encuentra al inicio sino al final, (Calvino, 1990), en el Canto 46, cuando se describe a los integrantes de esa sociedad ideal o público perfecto: las bellas y gentiles damas, los caballeros, los poetas, los doctos. Como ya comentamos, se recoge en este canto el tópico de la navegación, el poeta llega a puerto, al final de su obra y lo esperan las damas nobles, los amigos, los escritores (Pietro Aretino, Bembo, Tasso).

socio-económico del siglo XVI, donde el orden burgués celebra a la razón y la utilidad⁹⁹, como nuevos pilares de un mundo que procura imponerse, y demuestra la frágil constitución del mundo maravilloso¹⁰⁰ de los caballeros medievales.

En el *Furioso*, la racionalidad y el pragmatismo alcanzan diversas formas, tal como lo desarrollaremos en el próximo capítulo de la tesis, cuando analicemos las características del mundo representado.

Recapitulando, hemos visto que aunque Ariosto dirige su poema a un público limitado, alcanzará a una gran variedad de lectores u oyentes, mediante la oralidad y la difusión fragmentada en libros de formato menor o pliegos sueltos.

Realizada esta breve introducción contextual, consideraremos ahora, la presencia del libro *Orlando furioso*, sus lectores y distintas lecturas en la novela *Bomarzo*.

3.2.3.4. Lectores y lecturas del *Orlando furioso* en *Bomarzo*

En este apartado, analizaremos cuáles son las concepciones sobre el libro y la lectura destacadas por *Bomarzo* a través de las menciones al *Orlando furioso* y sus lectores. Por último, abordaremos algunas hipótesis acerca de las razones por las que Mujica Lainez decidió subrayar esos aspectos y las vinculaciones que podemos realizar con su postura sobre los lectores y la lectura en relación con su propia obra.

3.2.3.4.1 Lectores en la corte

⁹⁹ Abate (2016), refiriéndose a la vinculación entre la racionalidad capitalista, las clases burguesas europeas, y sus representaciones en el *Orlando furioso*, *Os Lusíadas* y *La Araucana*, afirma: “La razón, desde este momento fundacional de la modernidad, se erige como un claro atributo del poder europeo, cien años antes de que Descartes le proporcionara a este discurso los alcances morales y la forma sistemática de un método. Ya a partir de estas obras del siglo XVI, comienza a considerarse «razonable» a la mirada del mundo a partir de la experiencia europea, donde los beneficios para los europeos se obtienen a expensas del otro no-europeo, en una dinámica inter-relacional regida por la lógica pragmática del capitalismo y justificada a sí misma con paradigmas liberales. La «razonabilidad» se constituye así en un discurso dominante para regir las relaciones interculturales, que se resuelve siempre en favor de las leyes del capitalismo y de sus subsistemas derivados, ya sean políticos o morales.” (p.186)

¹⁰⁰ En este sentido, Castro-Gómez (2000) conceptualiza el proyecto de la modernidad como “el intento fáustico de someter la vida entera al control absoluto del hombre bajo la guía segura del conocimiento”. (...) Ya no es la voluntad inescrutable de Dios quien decide los acontecimientos de la vida individual y social, sino que es el hombre mismo, quien sirviéndose de la razón, es capaz de descifrar las leyes inherentes a la naturaleza para colocarlas a su servicio. (...) La inseguridad ontológica sólo podrá ser eliminada en la medida en la que se aumenten los mecanismos de control sobre las fuerzas mágicas o misteriosas de la naturaleza y sobre todo aquello que no podemos reducir a la calculabilidad” (pp. 88-89). Retoma entonces, conceptos de Weber sobre la racionalización de occidente como un proceso de desencantamiento y desmágicalización del mundo, bajo la acción directriz del Estado.

Mencionamos anteriormente, la existencia de una “sociedad de cortes” que leía¹⁰¹ e intercambiaba opiniones sobre las obras. (Petronio, 2009). Este tópico es destacado por la novela del argentino, pues menciona, por ejemplo, que no sólo los caballeros, sino las grandes damas de la corte, leían y comentaban las historias del *Furioso*. Así, explicita que el poema había sido entregado por Isabel Gonzaga, duquesa de Urbino, a la abuela del protagonista. También comenta sobre las discusiones de los aristócratas acerca de las virtudes de los caballeros, y cita un episodio en el que la marquesa de Mantua y Galeazzo Visconti, disputaban sobre la importancia relativa de Reynaldo u Orlando, en las aventuras.

Por otra parte, esas discusiones festivas no eran disputas inocentes, sino que la apropiación de las historias de caballería por parte de las cortes y la resignificación de las mismas en el marco del orden vigente, era una de las formas centrales de atribución de poder concreto a los miembros de tal estamento social dominante. Dice el narrador: “...las cortes elegantes de entonces...deliraban con las historias de caballería, en las que reconocían algo así como la exaltación de las proezas de sus antepasados mitológicos, de lo más suyo, de lo que más justificaba sus prerrogativas” (p.123).

Estas prerrogativas o atributos de excelencia eran cuidadosamente construidos en el siglo XVI, pues de ellos dependía mantener un lugar en la sociedad. Y es precisamente esta idea la que le permite al narrador pensar que aquellos héroes podían pertenecer a su árbol genealógico.

3.2.3.4.2. Narradores orales en las plazas

Hemos mencionado en la introducción a este capítulo de la tesis, que los juglares e improvisadores tuvieron un papel muy destacado en la difusión de las historias protagonizadas por los heroicos caballeros y sus aventuras. Esta era la forma en la que las mismas llegaban a un público más extenso. El narrador de *Bomarzo* menciona estas prácticas cuando describe la ciudad de Florencia y dice explícitamente, a “los mendigos y los narradores de fábulas, quienes salmodiaban los versos de amor y de guerra que refieren las leyendas de Ginebra degli Amieri o de San Albano, de Orlando el Furioso...” (p. 89-90).

En el mismo sentido, hemos citado a Roggero cuando refiere que a través del canto, se memorizaban fragmentos del *Furioso*, y se reproducían en la plaza o la posada.

3.2.3.4.3. Narradores orales en espacios privados

¹⁰¹ El libro es un objeto que puede consumirse junto a otros objetos de lujo, así, con referencia a Cecilia y Julia, dice Pier Francesco en *Bomarzo*: “porque ambas se alimentaban de libros, a semejanza de las grandes damas de su época, tanto como de venados y faisanes.” (p. 448).

Diana Orsini se vincula de dos maneras con el poema de Ariosto, primero porque el protagonista menciona que ella, en sus cartas, relataba entre las novedades de Bomarzo, la lectura en voz alta del *Orlando furioso* en su segunda edición. Es decir, Pier Francesco accede a ese poema, en una doble mediación, a través de las cartas y del acto de imaginar la voz de la abuela leyendo el largo texto de aventuras.

Por otra parte, la figura de Diana aparece como la impulsora o motivadora de su propia lectura, pues él lee porque “Mi abuela me contagió en esa época su vehemente entusiasmo por el gran poema de Ariosto que ella había recibido, a su vez, de su amiga Isabel Gonzaga, duquesa de Urbino” (p.121).

Es decir, como mencionamos anteriormente, aquí surge también esa práctica de lectura asociada a las mujeres de clase alta de la época, algunas de ellas, también mecenas de los artistas.

3.2.3.4.4. Lecturas críticas

El narrador menciona los juicios de dos personajes: Pierio Valeriano y Messer Pandolfo. Afirma que Giampietro Valeriano Bolzani, preceptor de Hipólito y de Alejandro de Médicis, fue también su maestro, en Florencia. Este humanista, con referente real en el siglo XVI italiano, tiene más de veinte menciones en la novela.¹⁰² Las clases de Bolzani eran impartidas a un grupo selecto formado por el narrador, Giorgio Vassari y Messer Pandolfo. Este último es caracterizado como un pobre imitador del maestro Bolzani, apenas un provinciano algo ingenuo, y excesivamente bondadoso en comparación con su ácido modelo, quien fue feroz crítico de la “desventura de quienes han elegido el áspero camino de la docencia o la investigación y ven transcurrir sus vidas triplemente acechados por la envidia, por el desdén y por el hambre” (p. 112). Sin embargo, el narrador también afirma que Pierio Valeriano, eximio latinista y estudioso del griego, escritor de versos y de prosas, si bien se quejaba de la frágil situación de los humanistas, “necesitaba la atmósfera del palacio, su tono, sus bibliotecas, sus antiguas colecciones...” (p. 112). Y en ese mismo sentido, concedía también una tibia aprobación al poema de Ariosto, para no oponerse al juicio de damas y cortesanos:

¹⁰² Mateos Santos (2017) afirma: “El último personaje histórico que sirve para delimitar estos años (aunque no aparezca en el cuadro inicial) es Pierus Valerianus, profesor de los Médicis que *Había nacido en Belluno, cuarenta y siete años atrás*, ajustándose a la edad que tenía en 1524. Sin embargo, de toda su obra sólo destaca *Contaremus sive de litteratorum infelicitate*, publicada póstumamente en 1620, donde sostiene la tesis de la infelicidad de los hombres de letras, haciendo un guiño al lector sobre la vida de nuestro protagonista que anhelaba sobre todo ser reconocido, entre otras cosas como un hombre de letras.” (p.173)

En cambio Pierio Valeriano —a quien, por otra parte, se cita en el *Furioso*— daba a regañadientes su beneplácito al poema, con la sagacidad dúctil que le confería el largo uso cortesano y que le enseñaba que los señores, por alguna misteriosa razón irritante, no se equivocan al dictaminar sobre lo que atañe más sutilmente al refinamiento, y que las grandes damas ilustradas, conductoras de la opinión, que originan las modas (y que, invariablemente, en el curso de los siglos, fundan o impulsan las instituciones de arte), son dueñas de un olfato especial que les permite discernir intuitivamente los nuevos valores del espíritu ligados con ciertos aspectos particulares de la civilización. (p.122)

Messer Pandolfo, quien consideraba “demasiado popular y un poco chabacano” al *Orlando*, en comparación con la *Ilíada* o la *Eneida*, pensaba que sus héroes, Rolando y Astolfo eran “invenciones sospechosas” o, en todo caso, “unos aventureros auspiciados por acróbatas y recitadores ciegos, en los mercados, desprovistos de la nobleza augusta” (p. 122).

Y hace referencia al episodio de Fiameta en el Canto XXVIII, precisamente al instante en el que el amante, apodado “El Greco”, se desliza en el lecho que la muchacha compartía con otros dos amantes. Este episodio es relatado por un hostelero a Rodomonte, como ejemplo de lo “traicioneras” que son todas las mujeres, insaciables en el sexo y no dignas de confianza. Esa muchacha, conforme la historia, había sido objeto de “venta” por parte del padre a los dos hombres que la compartían (el Rey disfrazado y otro caballero, ambos traicionados por sus esposas). Es decir, estas escenas eran rechazadas por sus elementos sexuales y su carácter obsceno, ajeno al canon de la épica.

También reprochaba la sustitución del latín por “la lengua subalterna de todos los días”. La elección de la lengua, como sabemos, no es una cuestión menor, pues acota un público y revela un estatus ideológico.

Estos juicios no eran expresados por Messer Pandolfo en voz alta, porque “no quería comprometerse frente a los señores frívolos cuyo favor ansiaba” (p.122).

Es decir, lo que el narrador de *Bomarzo* pone en evidencia es la relación entre la lectura crítica y el poder, pues los juicios de estos humanistas sobre el *Furioso*, deben acomodarse a sus propios intereses para evitar perder los privilegios otorgados por sus mecenas.

3.2.3.4.5. El cuerpo del libro

Dijimos que el libro en el siglo XVI, puede considerarse un objeto de lujo. El *Orlando furioso*, en tanto libro, tiene en la novela de Mujica Lainez, la consistencia de un cuerpo

que se acaricia o se regala. Y esto es lo que hace el protagonista cuando se encuentra con el misterioso paje salvador en la batalla, quien resulta ser Miguel de Cervantes Saavedra. Este, a cambio, le otorga un ejemplar de las obras de Garcilaso de la Vega. El narrador y Cervantes son en este episodio, dos soldados que llevaban libros entre sus posesiones más valiosas (“el ejemplar del Ariosto del cual no me separaba nunca” dirá el duque).

Tienen, entonces, una conversación de escritores, sobre metros e influencias. Afirma luego, el narrador: “Me referí a *Bomarzo*, mi poema inexistente, definitivamente descartado, como si en realidad lo hubiese escrito” (p. 657). Pier Francesco describe al misterioso paje, y entre otros rasgos, de él dice: “los dedos largos que acariciaban las tapas del Ariosto” (p.657).

Y el libro, cuerpo, también forma parte de otros deleites sensuales, pues cuando se describen las “entrevistas venales y sensuales” (p.147) con la meretriz Pantasilea, se destaca que los escritores que la visitaban, le obsequiaban libros, y que ella intervenía en las conversaciones críticas.

Debemos realizar, sin embargo, una salvedad. En el caso del narrador, la referencia que realiza Pantasilea a Ariosto, tiene un matiz irónico, ya que Pier Francesco fracasó sexualmente en su encuentro con la cortesana. Nos referiremos en detalle a este episodio, en la tercera parte de nuestra tesis.

3.2.3.4.6. La lectura del *Orlando furioso* por Pier Francesco Orsini

El protagonista de *Bomarzo* se presenta a sí mismo como ávido lector del *Orlando*. Su lectura no se agota en el propio poema, sino que este es leído en el marco de otros textos vinculados a aquel: el *Morgante* de Luigi Pulci y el *Orlando enamorado* de Mateo María Boiardo. Es decir, una característica de su propia práctica de lectura es el armado de un corpus en el marco del cual el poema de Ariosto es leído e interpretado por el narrador.

Es posible pensar que Pier Francesco se mueve entre dos niveles de lectura; en principio, el de una lectura ingenua de identificación con los héroes del *Furioso*, aquella que le permite sustraerse a las limitaciones que le impone su cuerpo contrahecho y experimentar las aventuras de armas y amores, como si él mismo fuera el protagonista. Es una lectura compensatoria y gozosa, ligada al placer y al refugio. Es por eso que puede declarar que estas ficciones lo “ayudaron a vivir”, “como si una de las hadas que por ellos circulan me hubiera despojado, gracias a un toque breve, del bulto que el destino me había echado sobre los hombros” (p.121).

Tienen entonces, estas lecturas, para el protagonista, una función compensatoria de su propio entorno, ese en el que se sabe impotente para la guerra y la aventura, “marcado” por la giba, débil para el amor. Su admiración es tal que se extiende al “divino forcejeo de gigantes y de campeones, que galopaban o violaban impulsados por una especie de santa alegría higiénica” (p.121), porque ellos le permitían alejarse de sus propios miedos encarnados en las amenazantes figuras del padre y del hermano¹⁰³.

En este nivel, se convierte en un lector que calificamos como “ingenuo” por el hecho de centrar su interés en el pleno disfrute de las aventuras (“¡Cómo gocé con los Orlandos y el Morgante!” (p.121)); un lector que se identifica con los personajes y se siente él mismo, un guerrero épico o un caballero enamorado; el lector que se deja seducir por la maravilla, el que no toma distancia de las lecturas, porque desea complacerse en la plena identificación con los protagonistas.

Esta lectura por placer, también es una “escucha”, pues no solo Diana Orsini le lee en voz alta el poema, también Segismundo le leía el *Orlando* a Pier Francesco. (“Segismundo me releía el Orlando, a la luz de un candil, y yo soñaba con las guerras admirables de la literatura” p. 552).

En segundo lugar, Pier Francesco realiza una lectura que reflexiona sobre lo leído, relaciona los textos con otras manifestaciones del arte, como la pintura o la escultura, e identifica los aspectos que lo seducen en un texto literario: el humor, la ironía y la maravilla.

Es así que compara al *Furioso*, con las pinturas flamencas, por la forma en que irrumpe lo cotidiano en medio de sus paisajes, en una nueva asociación entre pintura y literatura, tan afín al autor y personaje. Recordemos que el poema también es inspiración para la construcción del Sacro Bosque de Bomarzo, en una clara relación entre literatura y escultura.

Esta lectura le permite realizar comentarios críticos sobre el *Orlando furioso*, y en ellos, el personaje mira en retrospectiva y realiza juicios como el siguiente: “un aire ariostesco, tan entremezclados están en él la realidad y la fantasía poética” o “los áureos siglos de la auténtica caballería cuya nostalgia iluminó Ariosto” o “el *Orlando* es un adiós nostálgico a la edad en que la realidad y la fantasía eran inseparables porque formaban una esencia única, sucesos minúsculos y maravillosos”, “mágica claridad reverberante”, “la atmósfera cotidiana del mercado prosaico del mundo”; “simbolizaban también, con sus últimos brotes esporádicos, la despedida desconcertada de una época en la que lo real y lo fantástico empezaban a clasificarse en distintos ficheros para siempre” (p.423 y 424).

¹⁰³ Corresponde realizar un breve comentario sobre la excesiva violencia que atraviesa la novela *Bomarzo*, violencia que sin embargo es filtrada por la mirada irónica y muchas veces, lúdica del narrador, que produce un distanciamiento cuyo efecto es de naturalización. A dicha estetización de la violencia contribuye el lenguaje lindante en lo barroco. Para el protagonista, la violencia leída en el *Orlando* le permite sustraerse a la violencia real, reinante en su familia.

Se trata entonces, de una toma de postura del narrador en el enfrentamiento de dos mundos, el burgués, ligado al comercio, lo material, el dinero, la separación racional entre fantasía y realidad; y el medieval, ligado a la caballería, la heroicidad y lo sobrenatural. Ante el avance del mundo moderno, el mundo anterior sólo surge en “sucesos minúsculos y maravillosos”, “mágica claridad reverberante”, “últimos brotes”, todo lo cual motiva una “despedida” (p.423 y 424).

Este juicio crítico sobre el *Orlando* es una toma de postura estética, una poética que pone en acto *Bomarzo*, donde se apela a esos “sucesos minúsculos y maravillosos” para despertar “la mágica claridad reverberante” o los “paisajes hechizados”. Son muchos los ejemplos que podemos hallar en la novela y que analizaremos en el último capítulo de la tesis, aquel en el que consideramos los mundos representados.

Anticipando algunas conclusiones, podemos afirmar que los rasgos que Pier Francesco Orsini destaca en su lectura personal del *Orlando furioso*, serán también características que los lectores de la obra de Mujica Lainez encontrarán en sus textos. Hay una afinidad lectura/escritura. Tanto en *Bomarzo*, como en otras novelas y cuentos del autor, resulta fundamental la presencia significativa de lo sobrenatural, del humorismo y de la ironía. Es como si Mujica Lainez, leyendo a Ariosto, o Vicino, leyendo a Ariosto, nos proporcionaran un mapa de acceso para el propio *Bomarzo*, un recorrido de lectura basado en su poética, y que puede extenderse a otras obras del autor argentino.

3.2.3.5 Conclusiones parciales

La relación entre el lector y el texto es problematizada por *Bomarzo* a través de la presentación de las diversas formas en las que los lectores u oyentes se acercaban a las novelas de caballería y al poema caballeresco del *Orlando furioso*, en particular. Se ponen en juego así las nociones de texto en cuanto objeto o cuerpo, y de lectura en tanto práctica, cuyas diversas formas implican distintas posibilidades de construcción de sentido. Se atiende a la materialidad del objeto “libro” y sus distintos “soportes”, los que producen distintas formas de relacionarse con el mismo.

Y por otro lado, se establecen los distintos tipos de acercamientos entre los lectores y los textos: individual, colectivo, lectura en silencio o en voz alta. Pues cada una de esas formas está atravesada por distintas concepciones de la literatura y la lectura, marcadas por sus contextos socio-culturales.

También se subrayan dos experiencias de lectura diferentes, la crítica y la lectura que podríamos llamar ingenua o de puro placer, e identificación con los héroes.

La pregunta es entonces por la función retórica en *Bomarzo*, de esta reconstitución de las posibles formas de lectura de Ariosto en el siglo XVI. Advertimos en la sencilla enumeración realizada anteriormente, que Mujica Lainez indaga a través de las referencias al *Orlando furioso* en su novela, las diversas aristas de la recepción de un texto literario. Pone en escena sus propios interrogantes sobre la lectura.

Por otro lado, en cuanto a la discusión sobre los géneros, el *Orlando furioso* fue un texto difícil de clasificar para su época, una “antiliteratura” por su hibridez, por eso generó polémicas entre los teóricos, y de esas disputas da cuenta aquí el narrador de *Bomarzo* al mencionar a Meser Pandolfo, por ejemplo. Y en el mismo sentido, también *Bomarzo* despertaría debates críticos en tanto novela histórica con ingredientes del género fantástico, pues Mujica Lainez no pretendió encuadrar su escritura en modas de época.

Las citas seleccionadas en este capítulo valoran positivamente la libertad de escritores y lectores respecto al encuadramiento de los textos literarios en determinados géneros y la posibilidad de transgredirlos.

Tanto en el caso del *Orlando furioso* mencionado en *Bomarzo*, como en el de esta última novela, el acceso a su lectura a través del objeto “libro” estuvo reservado, salvando las distancias históricas y sociales, para las clases sociales con mayores prerrogativas o privilegios, en ambos contextos, a pesar de que también hubiera alguna difusión en otros grupos sociales.¹⁰⁴

Sin embargo, también en ambas situaciones hubo algunas vías alternativas de difusión de las historias allí contenidas. En el caso del *Orlando furioso*, los lectores a quienes estaba dirigida la obra eran los miembros de las cortes renacentistas; y la novela que lee al *Orlando* también recorta un público no precisamente popular, pues debe ser capaz de decodificar un lenguaje complejo y saturado de referencias culturales. Cabe acotar que la historia que relata *Bomarzo*, también intentará alcanzar otros públicos a través de otros formatos,

¹⁰⁴ En la presentación de los números que la Revista Sur editó en Homenaje a Mujica Lainez, Jorge Cruz (1986) afirma: “A partir de *Bomarzo* (1962), se convirtió en un autor de éxito. Sus libros se inscribían en las listas de “best-sellers”, sus lectores lo reconocían y se interesaban también por las anécdotas que suministraban su inteligencia, su ingenio y su gracia. Era un personaje insustituible en la ciudad que tanto quería”. (p.5)

como el de la historieta¹⁰⁵, aunque evidentemente, ello no constituye el objeto de estudio en esta tesis.

Si pensamos en nuestra red de correspondencias podemos proponer también que cuando el Duque se refiere a las damas ilustradas, (“conductoras de opinión, que originan las modas y que, invariablemente, en el curso de los siglos, fundan o impulsan las instituciones de arte” p.122) también podría estar aludiendo indirectamente, al presente y a la figura de Victoria Ocampo y el grupo *Sur*. Esta relación es posible por el permanente vaivén que la escritura de *Bomarzo* realiza, entre pasado y presente.

En síntesis, mediante las referencias al libro el *Orlando furioso* y las formas en que este se leyó y difundió en su época, podemos pensar que el narrador, figura del autor implícito Mujica Lainez, alude a sus propias concepciones sobre la recepción y circulación de su obra. En principio, como dijimos, señala en el *Orlando*, lo que él querría que se leyera en su novela: imaginación, fantasía e ironía. Por eso pudimos afirmar que formula de algún modo, una guía de lectura para su propia obra.

En segundo lugar, a través de la lectura que realiza Pier Francesco Orsini, reivindica la posibilidad de una lectura por placer, en la que se combinen la identificación y la evasión. Por último, advierte sobre las relaciones entre la crítica y el poder, al señalar cómo algunos críticos debían adaptar sus interpretaciones según el deseo de sus mecenas o el de las cortes a las que servían. Probablemente, podamos leer en este sentido, el hecho de que Mujica Lainez percibiera negativamente, que su obra fuera criticada por motivos ideológicos asociados a la imagen de *Manucho*, por los sectores progresistas de la sociedad.¹⁰⁶

¹⁰⁵ La revista “Intervalo” publicó *Bomarzo* como Anuario con ilustraciones en forma de historieta “en la seguridad de que será recibida como lo que realmente es: una valiosa producción literaria” según reza la contratapa del Anuario N° 14 Suplemento de Intervalo, Editorial Columba, Buenos Aires, 1970. La condensación del texto original la realizó Pedro M. Mazzino y las ilustraciones Daniel Haupt. Lo interesante es que el público al que estaba destinado *Intervalo*, eran las lectoras ávidas de historias románticas y llenas de aventuras y lectores jóvenes. Advertimos que si bien Ariosto y el *Orlando furioso* en esta historieta, no están tan presentes como Cellini o Paracelso, quienes en tanto personajes, se mantienen con una importancia destacada, sí aparecen algunas de las menciones del texto original: la que hace referencia al efecto que la lectura del *Orlando furioso* tenía sobre el protagonista, la que refiere las opiniones de Messer Pandolfo y Piero Valeriano sobre Ariosto; la que menciona su vida “como en un sueño”, en Florencia, nombrando explícitamente a Hipólito, Ariosto, Adriana, Abul, Orlando y Bradamante. Y en un cuadro de diálogo, Vicino interroga a Beppo sobre la sortija de Adriana, comparándola con la que el siervo Brunello le quitara a Angélica en el *Orlando enamorado*. También figura la mención que hace Pantasilea de Ariosto. Es decir, la selección realizada para la historieta, de ningún modo descuidó la importancia de Ariosto y su *Orlando* en relación con *Bomarzo*.

¹⁰⁶ Esta idea de no haber sido valorado adecuadamente por la crítica, subyace en otra referencia al *Orlando*, que hemos mencionado en las citas de esta sección de la tesis. Pier Francesco afirma: “Desde cierto punto de vista, el Sacro Bosque de Bomarzo ha sido, en piedra, lo que el *Orlando Furioso* fue en peregrinas palabras. Uno y otro inician una época, una revolución en el arte. Me ufano de lo que dentro de esa revolución me corresponde y que los críticos no me han reconocido hasta ahora.” (p.124). Vicino se refiere a sus esculturas, pero bien podemos leer una referencia indirecta a la propia obra de Mujica Lainez.

Nos preguntamos también si al indicar los variados modos en los que el *Orlando* circuló en su época, tal vez Mujica Lainez-autor, aspirara a una mayor difusión de su propia obra. Aunque por otra parte, hay una evidente complacencia en la consideración del libro como un objeto de colección, vinculado a otras artes y cuyo disfrute está relacionado con el ocio y el placer.

En resumen, hemos probado en el recorrido de este capítulo, que las menciones al libro del *Orlando furioso* y su lectura en *Bomarzo*, no resultan producto del azar sino que están vinculadas con intereses y posturas de nuestro autor sobre esas temáticas. Retomaremos estos hilos de la trama en las conclusiones finales.

3.2.4 Mundos representados: escenas y personajes del *Orlando furioso* en *Bomarzo*

3.2.4.1 Introducción

Como a todo poeta la fortuna
o el destino le dio una suerte rara;
iba por los caminos de Ferrara
y al mismo tiempo andaba por la luna.

Borges, J.L., "Ariosto y los árabes" en
Obra poética. 1977. (p.145)

La vida del duque Pier Francesco Orsini está entretejida de episodios del *Orlando furioso* de Ariosto, pues escenas y personajes de este libro se relacionan con eventos de la biografía de Vicino o con los personajes que lo rodean.

En este capítulo, estudiamos cuál es el principio organizador que estructura la relación entre los episodios o personajes de *Bomarzo* y aquellos del *Furioso* referenciados en cada caso. Postulamos que esa relación se constituye en la tensión entre una situación de carencia o privación, y la compensación deseada. Entendemos por "carencia"¹⁰⁷ la ausencia o privación parcial o total de algo material o inmaterial, que implica una necesidad insatisfecha y moviliza al personaje a desear una reparación que equilibre la situación desventajosa. La compensación se produce a través de la evocación del poema italiano y

¹⁰⁷ Vladimir Propp (1972) en su clásico estudio morfológico sobre los cuentos maravillosos rusos identifica una serie de funciones ejecutadas por actantes, y menciona la situación de "carencia o penuria" como uno de los posibles móviles de la acción de "búsqueda" realizada por el "héroe", la que desencadenará la historia. En el origen de nuestra propuesta, resuena esta idea, aunque reformulada en el marco de este trabajo.

en la mayoría de los casos, los personajes o eventos evocados poseen algún aspecto sobrenatural.

El mundo representado, entonces, adquiere complejidad, ya que no se trata solo de lo que el narrador rememora respecto a su propia historia, sino también de la presencia simultánea de un mundo de ensoñación en el que el duque busca ayuda o consuelo.

Este juego de sustituciones, donde a los ojos de Pier Francesco, Benvenuto Cellini puede ser Astolfo, o el anillo de Adriana dalla Roza puede remitir a aquel otro que le otorgaba la invisibilidad a Angélica¹⁰⁸; este doble entramado envuelve la vida del protagonista en un halo sobrenatural, que constituye una posibilidad de fuga de una realidad que vive como opresiva o degradante. Del poema de Ariosto, elige a los personajes que representan la nostalgia de un pasado heroico¹⁰⁹ frente a lo que es considerado por Pier Francesco, como la mediocridad burguesa del mundo moderno, marcada por acciones y decisiones en las que predominan las actitudes racionales y mezquinas, que impiden pensar un mundo en el que cohabiten sin conflicto, lo mágico y lo maravilloso con aquello que se produce conforme las leyes naturales.

Los caballeros pertenecen a un universo espacio-temporal en el que lo prodigioso, el milagro y la maravilla están relacionados con las aventuras. De ahí que esos aspectos sobrenaturales irruman en *Bomarzo* de la mano de los personajes ariostescos.

A los efectos de analizar el efecto compensatorio de las evocaciones del *Furioso* es necesario abordar la representación de lo sobrenatural en ambas obras, ya que como dijimos anteriormente, la compensación que Pier Francesco busca en las escenas y los personajes del poema italiano, apela fundamentalmente a elementos sobrenaturales.

Al referirnos a la representación literaria de eventos sobrenaturales en el texto de Ariosto, lo haremos, en principio, en términos de la clasificación postulada por Jacques Le Goff (1994), quien en lo que respecta a textos del Medioevo, deslinda tres categorías, lo sobrenatural que nace de la hagiografía y textos bíblicos, al que califica de *milagroso*, el que brota de la vertiente negativa de la mitología cristiana, lo satánico, maléfico, o *mágico*; y por último, su más amplia acepción, lo *maravilloso*, ya sea inspirado en mitologías paganas (germánica, clásica, celta, entre otras), o el que tenga un alcance pseudocientífico (como la literatura de prodigios, compendios de geografía y fauna fabulosas) o sea de

¹⁰⁸García Simón (2002) afirma: "Este motivo del anillo viene probablemente de la lectura de los Orlandos: el anillo que el padre da a Angélica, tiene la virtud de volverla invisible. El siervo Brunello, mandado por el rey Agramante, roba el anillo y consigue un reino. En *Bomarzo*, el siervo es Beppo, es decir el hermano bastardo del duque, quien seduce a la joven, obtiene su anillo y paga con la vida su imprudencia." (p.19)

¹⁰⁹Calvino (1990): "Pese a que ve la gesta de sus héroes a través de la ironía y la transfiguración fabulosa, Ariosto nunca tiende a disminuir las virtudes caballerescas, nunca rebaja la estatura humana que presuponen aquellos ideales, aunque le parezca que no sirven sino de pretexto para un juego grandioso y apasionante." (p.28)

origen folclórico u oriental. En cuanto a las funciones por las cuales lo maravilloso fue producido y consumido, señala en primer lugar una función compensatoria de la realidad.

Así, los temas principales son la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual y el ocio. También plantea dicho autor, el carácter muchas veces cotidiano, de lo maravilloso, ya que en numerosos textos, la aparición de lo maravilloso, aún siendo imprevisible, no resulta algo extraordinario para los personajes del texto. Esto se vincula directamente con la falta de contradicción o conflicto entre los elementos maravillosos y realistas en los relatos caballerescos, por ejemplo. Por último, Le Goff se refiere a los casos en los que la apelación a elementos sobrenaturales tiene una función política en tanto reivindicación de un origen lejano y prestigioso para algunas familias de reyes. Así lo maravilloso se convierte en una forma de validación de un lugar de poder.¹¹⁰

Ana María Morales (2005) retoma los planteos de Le Goff en el sentido de conceptualizar lo maravilloso como aquello que puede causar admiración y que en la literatura medieval se encuentra codificado en la mayoría de los casos, como un “otro mundo” de carácter autónomo y sin conflicto con la realidad cotidiana. Morales propone clasificar lo maravilloso en los textos del Medioevo, según las funciones retóricas que el recurso estético asuma en la narración; identifica en principio, dos fundamentales, una función de indagación de regiones ocultas del mundo cotidiano y otra, compensatoria de los sinsabores, rutinas y carencias de dicho mundo. Esta compensación puede constituirse en una mera evasión, o en una forma de resistencia, como en el caso de la pervivencia de lo pagano frente a la ideología cristiana. Esta autora también señala que lo maravilloso hace avanzar la historia, o agrega algún rasgo destacado a episodios y personajes, lo que permite atraer la atención del público.

En función de lo antedicho, Morales propone cinco categorías de lo maravilloso medieval: lo feérico o maravilloso puro, que construye un mundo paralelo que se rige por sus propias leyes; lo milagroso y lo mágico, que si bien intervienen en el mundo conocido, de modo sobrenatural, poseen una explicación racional. En el primer caso, la causa es una fuerza divina y en el segundo, una satánica. Y por último, lo exótico y lo prodigioso, que se vinculan con la creación de atmósferas, el ornato y lo hiperbólico en los héroes. Lo exótico, en particular, se refiere a la incorporación de elementos admirables como joyas y riquezas pertenecientes a otras culturas.

Por último, cabe agregar que en el siglo XVI, la ficción renacentista, conforme el cambio de paradigmas explicativos de la realidad, desarrolla estrategias de racionalización de lo maravilloso, como por ejemplo, la parodia y la ironía, mecanismos de desactivación de

¹¹⁰ Esto lo podemos relacionar con lo que ya analizamos en esta tesis sobre el *Orlando furioso*, y la búsqueda de un origen legendario para la familia Estense, mecenas de Ludovico Ariosto en la corte de Ferrara. Y la misma operación, como ya lo estudiamos, se da en *Bomarzo*, con el legendario origen del héroe Orsini amamantado por una osa.

una lectura ingenua de lo sobrenatural, pues el narrador o los personajes comienzan a tomar una distancia escéptica respecto a los hechos narrados (Gómez-Montero, 1999). También se produce la incorporación de escenas realistas con función cómica o con tintes grotescos, en contraste con el registro de lo maravilloso, lo cual, al par de la lectura alegórica y moral de episodios sobrenaturales, procurará su traducción racional.

Todas estas consideraciones serán tenidas en cuenta en nuestra lectura de los episodios seleccionados del *Furioso*, ya que se trata de un texto en el que los caballeros son amenazados por los valores de un nuevo orden, y de ahí la mirada nostálgica y a veces, irónica, del propio autor. Ya no son los caballeros épicos medievales que defienden a su Rey y la cristiandad, ni los caballeros artúricos en busca de aventuras, sino que constituyen una combinación de esas figuras, miradas ahora desde el mundo moderno, donde la pólvora y la racionalidad burguesa desafían los pilares del viejo sistema de valores.

Por lo tanto, el punto de apoyo de *Bomarzo* en la añoranza salvífica de los “hechizados paisajes de Ariosto”, en los que Pier Francesco busca una compensación para su mundo de carencias, es paradójicamente débil, pues el propio Ariosto presenta esos escenarios en el *Furioso*, como un mundo ya en descomposición. Es decir, al elegir Pier Francesco Orsini, al *Orlando furioso* para iluminar su propia historia, para compensar su mundo privado de brillo, está realizando, como Ariosto, una operación destinada al fracaso¹¹¹, porque ese otro mundo, el no deseado, el que amenaza el antiguo orden de los heroicos caballeros, aquel en el que la razón arrincona a la maravilla, es inevitable.

Señalaremos también que así como nos interesa profundizar en las representaciones de lo sobrenatural en la medida en que Pier Francesco refiere episodios y personajes del *Furioso* que en muchos casos ostentan ese carácter, la novela *Bomarzo* trabaja también otro registro de lo sobrenatural, el que corresponde a lo “fantástico”¹¹², aspecto al que

¹¹¹ En la línea de construir nuestra red de correspondencias, podemos conjeturar que esta es una operación semejante a la que ha realizado el autor Manuel Mujica Lainez en cuentos y novelas cuyo referente es la Argentina del siglo XX. Pues su mirada subraya la decadencia de un pasado aristocrático que se ve con nostalgia, y el ingreso de un mundo que se presenta caótico, amenazante e ineludible -sea este el peronismo, las masas obreras disputando el capital social o la vieja arquitectura de las mansiones aristocráticas desmoronándose en la ciudad de Buenos Aires-.

¹¹² Abate (2004) afirma: “En efecto, varios pasajes de *Bomarzo*, en los cuales se trastocan las categorías referenciales de la realidad, se resuelven en el ámbito de la poética del relato fantástico; en una lógica natural interrumpida de manera disyuntiva por un acontecimiento sobrenatural, como por caso en la aparición del demonio de cerámica en la habitación del duque Pier Francesco Orsini durante su noche de bodas (...)” p. 19

haremos sólo una breve referencia introductoria porque en líneas generales¹¹³, es ajeno a la relación entre el texto y el poema italiano.

Lo fantástico se produce en *Bomarzo*, ligado a una voluntad textual de construir lugares de incertidumbre, en los que cualquier evento sea posible; esta intención se concreta a través de lo que puede denominarse “atmósfera sobrenatural”¹¹⁴, que se vincula con la aparición de la magia (conjuros, filtros, muñecas atravesadas por alfileres)¹¹⁵; la animización de los objetos¹¹⁶ y los fantasmas¹¹⁷.

Sin embargo, en cada uno de los eventos así presentados, el punto de vista del narrador vacila sobre la explicación de los hechos relatados, pues la limitación del conocimiento en la perspectiva de focalización, permite instalar la duda sobre la explicación racional o sobrenatural para los distintos episodios extraños.¹¹⁸

¹¹³ Nos referimos a la definición, ya clásica, de Todorov (2006): “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas. (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento sobrenatural.” (p.24). Todorov también indica que mediante el fantástico, la literatura aborda temas tabú en la sociedad, como el incesto o la ambigüedad sexual, en este sentido, “la función de lo sobrenatural es la de sustraer el texto a la acción de la ley y por eso mismo de transgredirla.” (p.165)

¹¹⁴ Entendemos por “atmósfera” (Marchese y Forradellas, 2000), la tonalidad dominante y la articulación de procedimientos retóricos cuyo resultado es producir determinada emoción en el lector, en este caso, se trata de provocar un estado de inquietud en el cual la ocurrencia de un hecho sobrenatural se vuelve inminente o posible. A título ejemplificativo, hay tres episodios en los que podemos identificar este procedimiento de creación de lo que denominamos espacios o lugares de incertidumbre: la aparición del demonio en la habitación; el rostro pavoroso en el espejo; y los conjuros de Silvio de Narni para lograr la muerte del Duque.

¹¹⁵ Silvio de Narni fabrica dos muñecas e invoca a los demonios para lograr él, el amor de Porzia, y Vicino, el de Julia: “Por Silvio de Narni me enteré de que las muñecas preparadas según las experiencias del hechicero de Carasona empezaban a operar benéficamente.” (p.283)

¹¹⁶ Como ya afirmamos anteriormente en este trabajo, esta es una de las constantes procedimentales y temáticas de la obra de Mujica Lainez, en el caso de *Bomarzo*, el narrador comenta: “Las cosas, de las cuales se afirma que carecen de alma, son dueñas de secretos profundos que se imprimen en ellas y les crean un modo de almas especialísimo.” (p.42)

¹¹⁷ Así por ejemplo, Diana Orsini le dice a Vicino: “Gian Corrado anda por el castillo y no es el único que ha venido a agitarnos. También anda por aquí Girolamo. La casa está embrujada.” (p.223). La primera reacción de Vicino es protegerse: “Evité desplazarme solo por el castillo, por si se producía algún encuentro sobrenatural, ya que andaban sueltas las fuerzas oscuras, pero presentí que no se repetiría.” (p.227). Sin embargo, enseguida atribuye sus visiones a los nervios y las de su abuela a su edad e insomnio: “Había que olvidar esas terribles fantasías...” (p.227)

¹¹⁸ Font (1976): “La última constante que podemos señalar en las obras de Mujica Lainez es la presencia de elementos fantásticos y sobrenaturales. Lo fantástico suele ser el producto de las impresiones subjetivas de los personajes, y particularmente de los narradores.” (p.143)

Lo fantástico tiene en la novela, la función de anular o modificar un orden de cosas no queridas, un mundo que no se comporta como el protagonista espera que lo haga, o crear un ambiente de inquietud o incertidumbre que muestra que lo real no es estable, y que por lo tanto, ese orden está de algún modo “amenazado” por alguna forma del “caos”.¹¹⁹

En esta línea, se sitúa por ejemplo, la aparición de la imagen del diablo en la habitación.¹²⁰

Hay sin embargo, un aspecto de la novela, que linda los límites del fantástico¹²¹ y que sí podemos vincular con el *Orlando furioso*. Se trata del primer hecho sobrenatural que nos llama la atención en la lectura, es decir, el de la posibilidad de una vida ilimitada del narrador, anunciada por el horóscopo del astrólogo Sandro Benedetto, posibilidad que en una típica maniobra propia del modo fantástico, aparece inmediatamente puesta en duda por la actitud indiferente del padre y la referencia a Pico de la Mirándola, y su escepticismo sobre las predicciones de los astrólogos.

Sin embargo, el hecho de que el Duque, en el transcurso de la narración, mencione hechos ocurridos en el siglo XX, cuando es un protagonista que describe las memorias del siglo XVI, pone en guardia al lector durante seiscientas páginas, respecto a la presencia de un hecho que contraría las reglas de la naturaleza, asunto que sin embargo se resuelve sobre el final del libro, no a través de la vida ilimitada del príncipe Orsini, quien efectivamente muere envenenado, sino mediante el hecho de que el narrador, al creer en la reencarnación, ha recuperado en el texto una vida pasada, lo que no deja de ser una explicación lógica para eventos que parecían no tener justificación racional. Es decir, una situación sobrenatural que produce la vacilación en el lector durante toda la diégesis, sin aparente explicación, es finalmente esclarecida mediante la creencia en la metempsicosis.

¹¹⁹ En términos de Roas (2011), hay en el fantástico, una voluntad subversiva, una desestabilización de los modelos de la “razón homogeneizadora” que organizan las percepciones del mundo. Ello da lugar a la transgresión de las regularidades y puesta en cuestión de códigos trazados para comprender y representar lo real, instalando zonas oscuras en las que el miedo, la inquietud o la perplejidad, resultan dominantes. Este autor menciona también, una “retórica de lo indecible”, un conjunto de “marcas textuales que señalan la excepcionalidad de lo representado”. (p.122)

¹²⁰ Ceserani (2009) destaca entre las características del fantástico, la reiteración de la escena de la aparición “repentina e inesperada de un extraño en el espacio doméstico”, y ese “extraño” puede ser el diablo, un fantasma, un monstruo o “en los casos extremos y más inquietantes, la presencia informe, incognoscible e inaprensible, que tiene la forma vaga del íncubo, una forma, no obstante sustancial y corpórea, dotada de la animalidad más inquietante, hirsuta y repugnante”. (p.123)

¹²¹ Es clara la vinculación entre “fantástico” y “fronteras” tal como la plantea Ana María Morales (2003): “Hablar de lo fantástico es, de una u otra manera, hablar de fronteras, de deslindes de límites entre dominios, entre estéticas, entre modos discursivos, incluso—por engañosa que pueda resultar tal postura— entre maneras de apreciar un fenómeno desde distintas perspectivas. Temáticamente las fronteras —sean entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, la realidad y la apariencia, entre lo real y lo imaginario o la cordura y la locura, o bien con la preponderancia de los umbrales—signan casi todo intento por acercarse a lo fantástico y encontrar su especificidad.” (p.18)

La vinculación entre el tema de la inmortalidad tal como aparece en *Bomarzo* y el *Orlando furioso*, se produce claramente en el episodio en el que Vicino visita la tumba del condottiero Nicolás Orsini, pues el monumento ecuestre muestra a un guerrero joven, por más que Nicolás murió viejo, entonces, el Duque afirma: “Triunfaba en la gloria del caballo y de la armadura como si no debiera, no pudiera morir, y me pareció un héroe de Ariosto, un Orlando eterno” (p.355).¹²² Sin embargo, en el párrafo siguiente, Pier Francesco reflexiona sobre la muerte y su propio horóscopo, y percibe que: “Había que pelear contra la muerte. La muerte era el único enemigo auténtico” (p.355). Es decir, la anterior alusión a un “Orlando eterno” aparece una vez más como “compensatoria” ante la posibilidad de que la vida no se prolongue indefinidamente, es una ayuda en esa larga pelea contra la decadencia del cuerpo, que lleva a cabo el narrador de la novela. Si Orlando puede ser eterno, también Pier Francesco desea hallar alguna forma de inmortalidad.

En síntesis, si bien no abordamos el análisis del fantástico en la novela, es importante mencionarlo en este apartado introductorio por dos razones: la primera, porque la duda sobre el posible carácter inmortal del protagonista, atraviesa toda la obra con rasgos del modo fantástico y se relaciona con el personaje de Orlando; la segunda, porque el efecto de dicha alusión es también de carácter compensatorio, tal como postulamos al inicio de esta sección de la tesis. En los siguientes apartados desarrollaremos el análisis aquí propuesto, para luego retomar los ejes introductorios en las conclusiones de este capítulo.

3.2.4.2 Episodios, personajes y objetos del *Furioso* aludidos en *Bomarzo*

Los personajes del *Orlando furioso* y algunas escenas en los que ellos aparecen se transforman en un auxilio permanente para Pier Francesco Orsini. Lo remontan a un mundo deseado, lo llenan de fuerzas, y en momentos de debilidad, le insuflan un poder que la triste figura del jorobado no posee por sí sola. Tienen, entonces, un poder “curativo” para el personaje, actúan de manera compensatoria respecto a su carencia o privación de fuerza, belleza, o valores que lo ennoblezcan.

Recordemos que tal como lo desarrollamos en un capítulo anterior, la lectura del *Furioso* posee efectos sobre el cuerpo de Vicino, pues lo libera de la terrible “marca” de la giba:

¹²² Por otra parte, hay otras relaciones que podemos hacer entre *Bomarzo* y el *Orlando furioso* en cuanto al tema de la inmortalidad. Pues Orlando, como héroe que funde en sí mismo la épica carolingia y la materia artúrica, ha sido dotado por el Dios cristiano de invulnerabilidad mientras dedique sus esfuerzos a defender la gloria de la cristiandad. Así lo cuenta el narrador en el Canto XXIX, cuando Medoro lo golpea, y el tema es retomado en el Canto XLI. Orlando es inmortal como guerrero, y Vicino también quiere serlo. En segundo lugar, la forma narrativa del relato caballeresco actúa como un constante diferimiento de la muerte, porque es el relato que no se termina nunca, es reescrito por diversos autores, en distintos contextos sociales y geográficos. (Funes, 2012). La novela *Bomarzo*, las memorias del Duque, también puede extender la vida de este, en la medida en la que haya lectores que la lean.

Olvidado de mí mismo, entraba en los relatos como un guerrero, como un gigante más, como si me enderezara y como si una de las hadas que por ellos circulan me hubiera despojado, gracias a un toque breve, del bulto que el destino me había echado sobre los hombros. ¡Oh maravilla! ¡Maravilla de la maravilla! (p.121)

En ese marco, podemos identificar la presencia de personajes del *Furioso*, que se mencionan por analogía con quienes rodean a Vicino en Florencia o con las estatuas del Sacro Bosque de los Monstruos. Por eso afirma: "...yo había identificado a sus personajes con mis compañeros de Florencia y de Bomarzo..." (p.125).

Así, asimila a Hipólito con Orlando; a Carice Strozzi con Bradamante; a Pierio Valeriano con Merlín; a Beppo con Brunello; a Benvenuto Cellini con Astolfo; a sus propios padre y hermano Girolamo, con Agramante y Rodomonte; a Catalina de Médicis con Marfisa; a Adriana con las "enamoradas sucesivas que surgen en los cantos"; a Abul¹²³ con Aquilante el Negro, y él mismo, entonces, con Grifone el Blanco. De este modo, la vida se reviste para el narrador, de un brillo sobrenatural. Asimismo, cuando desaparece la sortija de Adriana, Vicino recuerda los episodios del *Orlando enamorado* y del *Furioso*, vinculados con el anillo mágico de Angélica, el que concedía la invisibilidad si era colocado en la boca, o conjuraba encantamientos si se lo usaba en el dedo.

Pier Francesco también se compara a sí mismo con Briareo, Anteo, Caligorante o el rey Morgante, a quienes deseaba parecerse para poder superar los desafíos que le planteaba un cuerpo maltrecho y de escasa estatura; Porzia y Juan Bautista son comparados con "ciertos personajes disfrazados de Ariosto"; Segismundo también es asimilado a un paladín, "un caballero andante o un personaje de leyenda", como Orlando; la estatua de Nicolás Orsini es vista por Vicino como un "Orlando eterno", tal como lo mencionamos en el apartado anterior; el mismo Maerbale, como un paladín de Ariosto. Y la historia de Hipólito de Médicis, como anécdota ariostesca.

La relación entre las estatuas del Sacro Bosque y los personajes del *Orlando furioso* puede establecerse claramente, por ejemplo, en el caso de la ballena, pues remite a la ballena-isla en la que estuvo Astolfo en el episodio del *Furioso*, "a semejanza de las descritas por los soldados que iban a América y a las Indias Orientales, mandé después esculpir una ballena en Bomarzo, transformando una roca colosal en un monstruo de abiertas fauces" (p.125).

¹²³ Abul, el esclavo, es un personaje en sí mismo exótico, y junto a Beppo, el paje, y al elefante Annone formarán parte de las estatuas del Sacro Bosque. Dice el narrador: "llevaba un turbante azul con plumas rosas" (p. 104). Luego, focaliza en la belleza de sus rasgos: "la arista de sus pómulos, la firmeza de sus manos, el grosor de sus labios, las perlas barrocas que titilaban en sus orejas, las pulseras que cerca de los codos apretaban sus brazos, el vigor que emanaba de su ágil figura." (p. 104)

Luego, destacamos la referencia a la escena en la que Astolfo obstruye la entrada al infierno con árboles de pimienta y plantas de amonio para que las arpías no escapen de su prisión, antes de ser recibido en el paraíso por San Juan; a dicha escena se la menciona en relación con el ingreso de Pier Francesco a la “testa colosal”, luego de haber cerrado la puerta de bronce que “clausuraba la boca del mascarón” (p.693).

Es evidente que el mundo cotidiano es visto a través de este velo poblado por personajes del universo creado por Ariosto. Dice Vicino: “Así vivía yo, como en un sueño” (p.125).

Pier Francesco relata a Abul historias sobre la lucha de Aquilante el Negro y Grifone el Blanco, por las armas de Héctor; o acerca del episodio en el que ambos defendieron a Angélica; y estas narraciones lo transportan a un espacio encantado, “hechizado por la magia del *Furioso*”, puesto que como afirma el narrador: “los episodios cobraban para mí una alarmante realidad” (p.127).

Por otro lado, hay personajes y objetos del *Furioso* a quienes se refiere el protagonista porque desea pedirles auxilio para alguna situación concreta de su vida. Es el caso de la invocación a Merlín para que salve a Adriana; o el recuerdo del episodio de Fiammetta, ya mencionado, para que lo ayude a cumplir su papel con Pantasilea. O los objetos mágicos que en este caso son invocados para evadir la vergüenza de su fracaso con la cortesana: la espada Durindana de Orlando, el cuerno encantado de Astolfo y la espada Balisarda, forjada por Falerina, y que termina siendo empuñada por Ruggero.

Luego de esta breve introducción general a las distintas formas de relación entre los personajes y eventos de ambas obras, vinculación que situamos en la tensión carencia/compensación, desarrollaremos algunos aspectos de las distintas representaciones de lo sobrenatural en ambos textos, ya que las mismas tienen una incidencia significativa en la compensación anhelada por el narrador y protagonista de la novela. Es decir, en la mayoría de las alusiones al *Furioso*, como ya lo afirmamos, prima lo sobrenatural como elemento determinante del efecto compensatorio. Por ejemplo, ante la posibilidad de la muerte de Adriana dalla Roza (situación de carencia), se alude al mago Merlín, quien podría prolongarle la vida (compensación). De ahí la necesidad de fundar nuestro análisis en dichas relaciones y representaciones.

3.2.4.3 El *Orlando furioso* en el marco de lo sobrenatural en *Bomarzo*

Tanto en función de los episodios mencionados en el apartado anterior o de las prácticas de lectura realizadas por el protagonista, advertimos entonces, que la presencia del *Furioso* y en particular, la referencia a su atmósfera de prodigios y encantamientos tienen en *Bomarzo* en principio, una función compensatoria de la realidad.

El narrador y protagonista se rodea de un mundo en el que pueden identificarse tres planos concurrentes: en primer lugar, el que aparece a sus ojos codificado como “realidad no deseada” o situación de carencia o privación, en la que están en riesgo las prerrogativas de las que se supone merecedor o en la que siente que no puede estar a la altura de lo que sus antepasados esperan de su figura porque le faltan los atributos del héroe; en segundo lugar, un plano de acontecimientos sobrenaturales que puede incluirse en el ámbito de lo “fantástico” y que interviene de modo inquietante; y en tercer lugar, un plano constituido por la presencia de personajes y eventos, en muchos casos, sobrenaturales, vinculados al *Furioso*, a la luz del cual se interpretan, iluminan o completan de un modo “compensatorio” los hechos de su vida. Este último plano es aquel que nos ocupa en este capítulo de la tesis, mientras que al plano de lo fantástico ya nos hemos referido brevemente en la introducción de este capítulo, al sólo efecto de enmarcar el análisis referido a la presencia de elementos sobrenaturales del *Furioso* en el hilo de la diégesis.

Las referencias al *Orlando furioso* tienen, en la mayoría de los casos, y desde el punto de vista del protagonista de *Bomarzo*, la función de incorporar un sobrenatural “maravilloso”, “mágico” o “prodigioso” que para Pier Francesco Orsini posee una intención compensatoria de la realidad, esto es, ante la imposibilidad de modificar lo real, se crea una realidad alternativa más “habitable” o donde podría ser salvado, un mundo de ensueño y reparación.

Por ejemplo, al pedir auxilio a personajes del *Furioso* o a objetos mágicos o dotados de ciertos poderes, como el cuerno de Astolfo.

Por último, procuraremos fundamentar que es posible diferenciar los efectos del procedimiento de representación de lo sobrenatural tal como operan en el *Orlando furioso* y en *Bomarzo*. En el caso del *Orlando*, lo “sobrenatural” constituye otro plano de lo real, que convive naturalmente con este último, pero que a la hora de la resolución de las situaciones episódicas no tiene influencia decisiva como elemento modificador de la realidad codificada como “natural”, dado que priman la razón y la causalidad propias del pragmatismo burgués.

En el caso de *Bomarzo*, lo que es propio de la historia de Vicino, es decir, lo “sobrenatural fantástico y mágico” sí irrumpe en lo real para modificarlo o ponerlo en tensión o inquietud, y por otro lado, la evocación de la atmósfera de prodigio y maravilla del *Orlando* constituye un mundo añorado, un espacio de ensueño que podría mitigar los padecimientos de lo real, entendiéndolo por tal, una vez más, un mundo en estado de cambios no deseados por el protagonista. Como decíamos en la introducción de este capítulo, esta apelación al *Furioso*, para convocar la maravilla que permita alejarse de la realidad cotidiana, no tiene en cuenta que ya el poema de Ariosto implica una fuerte tensión con la razón moderna.

En síntesis, en los próximos apartados de este capítulo, exploraremos en primer lugar, las formas en las que la racionalidad, clave del paradigma cultural del siglo XVI, inscribe en el *Orlando furioso*, las marcas textuales que ponen en duda la lectura ingenua de lo sobrenatural maravilloso.

Luego, consideraremos los modos en los que *Bomarzo* se apropia de los objetos, personajes y episodios del *Furioso*, y sus efectos en la trama, en la tensión carencia/compensación en la historia del protagonista.

3.2.4.4 El tratamiento de lo sobrenatural en el *Orlando furioso*

El objetivo de este apartado es profundizar en las implicancias de la representación de lo sobrenatural en el *Orlando furioso* para luego referirnos a la red de correspondencias que podemos establecer con *Bomarzo*.

En el *Orlando furioso*, la maravilla, como bien ha dicho Segre (2002) “puede ser cotidiana e incesante”; tiene relación con las aventuras y en general, no ocasiona sorpresa en los personajes, quienes parecen estar habituados a la misma. Por otra parte, la maravilla producía deleite en quienes oían las historias en las plazas o en quienes las leían en la corte. Porque el hecho de que hubiera magos, hechiceros, caballos alados, gigantes, y demonios, ensalzaba al caballero, quien debía enfrentarse a todo ello y salir victorioso.

Si bien ya planteamos en la introducción a este capítulo, algunos aspectos generales sobre la conceptualización de lo maravilloso en textos medievales, conforme los estudios de Le Goff y Morales, nos interesa ahora agregar algunas precisiones en relación con el poema italiano.

La incorporación de la *maravilla* en el *Furioso* se entronca con los fuertes debates que en el siglo XVI se desarrollaban en torno a los géneros canónicos, como la épica, frente a la irrupción de las nuevas formas genéricas como el inclasificable “romanzo ariostesco”. Es decir, en palabras de María José Vega (2011), en la teoría literaria del siglo XVI se entendía por *maravilla*: “los encantamientos de la ficción caballerescas, los anillos mágicos, escudos encantados y caballos voladores, las transformaciones prodigiosas, los hechizos y operaciones mágicas, las cosas, en suma, inverosímiles, absurdas, imposibles e increíbles” (p.141). Siguiendo a esta autora, advertimos que los tratadistas de la época estudiaron las *maravillas* susceptibles de ser justificadas mediante la interpretación alegórica, o el milagro cristiano; y las diferenciaron de otras que consideraban irracionales, ilógicas o innecesarias, vinculadas al puro deleite y que en consecuencia, fueron objeto de duros debates entre los defensores y los detractores de quienes analizaban la pertinencia de su incorporación en textos como el *Furioso*.

Para comprender mejor la funciones de la representación de lo sobrenatural en el *Furioso*, podemos analizar contrastivamente, aunque en términos generales, las figuras de Roldán, el héroe épico del *Cantar* homónimo, y Orlando, tal como se lo retrata en el *Orlando furioso*. Lo sobrenatural en la épica tenía relación con el prodigio de la fuerza del héroe cristiano frente al enemigo musulmán, o con el milagro que acudía en su ayuda. Lo exótico, otra de sus formas, también elevaba al caballero y lo colocaba en un lugar privilegiado, aún en medio del desierto, le otorgaba un marco suntuoso. Es decir, todo lo sobrenatural, en aquel caso, servía al fin épico, cristiano, bélico, frente al *otro*, quien era revestido de los caracteres del *bárbaro* a derrotar.

Por otro lado, los caballeros artúricos de la Mesa Redonda, si bien estaban habituados a la maravilla, esta se vinculaba a la aventura, por ejemplo, la necesidad de derrotar un gigante con el objetivo de salvar a una dama. Por eso, cuando la crítica distingue al caballero épico de aquel perteneciente al *román* artúrico, señala entre otras diferencias, el hecho de que el primero habita un espacio cerrado, en su relación cielo-Tierra, Dios-hombre; en cambio, el segundo, se abre al espacio abierto de las aventuras.

Así, Roldán encerrado en el desfiladero de Roncesvalles, dirá Carmona Fernández (2001), “reducido a la *verticalidad* del contacto con lo sobrenatural, se abre con el *roman*, en la *horizontalidad* del espacio a recorrer de la aventura caballerescas” (p.142).

Pues la maravilla, ahora, surgirá en cualquier lugar, no sólo en el sentido alto/bajo, cielo/infierno del caballero de la gesta. “Lo sorprendente, maravilloso o mágico no está ya arriba, sino que puede surgir al vadear un río, al acercarse a una fuente, en un bosque o en un castillo” (p.143).

Auerbach (1996) al comparar el *roman courtois* con la *chanson de geste* indica que en esta última los caballeros responden a una trama histórico-política, que aunque simplificada y deformada legendariamente, tiene una misión real, por ejemplo, defender el imperio de Carlos contra los infieles, convertirlos. Los caballeros de la corte de Arturo ya no tienen tales objetivos, sino que su existencia se consolida en la misma prueba de la aventura y el perfeccionamiento personal, donde la mujer ocupa un nuevo lugar ligado a las costumbres cortesanas; pero las acciones de este caballero, hechos de armas y de amores, ya no están inscritas significativamente en una trama política, como sí lo estuvieron las del héroe épico.

En esta línea, tal como ya hemos comentado en la introducción, Barbolani (2005)¹²⁴ al mencionar cómo el poema de Ariosto incorpora las tradiciones carolingia y artúrica, señala que los poemas caballerescos italianos surgen en un tiempo de individualismo, escepticismo, crisis de los valores de la épica o de toda visión heroica del mundo.

José Emilio Burucúa (2007), refiriéndose al *Morgante* de Luigi Pulci, destaca un aspecto que también podemos vincular con el *Furioso*: cómo estas obras, nacen “al calor del revival de la literatura caballerescas que acompañó el proceso de aristocratización de las élites burguesas en las ciudades italianas del Renacimiento y las consiguientes transformaciones de sus regímenes políticos de repúblicas en “singorie principescos” (p.199).

Esto se vincula directamente con nuestro marco de interpretación del *Orlando furioso*, conforme lo planteado por Sandro Abate (2013) en “Dos notas sobre el *Orlando furioso*”, en las que propone que esta obra puede ser leída como una “celebración del individualismo pragmático” (p.83), ligada a la “legitimación de las condiciones de autoridad de la nueva clase social que acababa de alcanzar la hegemonía” (p. 82), mientras produce la “demolición del código caballeresco como componente de la cultura residual que aseguraba aún cierta distinción” (p.85), mediante la imposición de la preeminencia autoritaria de la razón a través de la parodia y la ironía que corrompe los contenidos y valores del código caballeresco medieval, siempre en el marco laudatorio de la familia estense en la corte de Ferrara.

En síntesis, las élites burguesas imbuidas de los atributos¹²⁵ de la literatura caballerescas, se aristocratizan o buscan “ennoblecerse” al luchar por espacios de poder en los nuevos ámbitos de los señoríos principescos. ¿Es funcional a dichos esquemas políticos esta maravilla de Ariosto?

¹²⁴ Barbolani (2005): “La praxis literaria renacentista de mitificar hechos y hombres de la época favorecía una contaminación de los dos niveles. Ariosto la realiza con suprema habilidad, tratando, como se ha observado, lo real como si fuera fantástico, y lo fantástico con detalles realistas; siempre dentro de una poesía del movimiento y de la transformación, que implica el gusto por el ágil empleo de la dialéctica de los contrarios” (p. 148). La misma autora señala otros dos aspectos con los que se relaciona nuestro trabajo, por un lado, la distancia escéptica del narrador frente al mundo de los encantamientos; y por otro, la posible vinculación entre la presentación de “lo real” con apariencias engañosas, y “la realidad” de un mundo renacentista en el que se estaban perdiendo certezas y poniendo en duda creencias.

¹²⁵ Cabe aclarar que en este trabajo, utilizamos la palabra “atributo” en su sentido general (RAE) de “cualidades o propiedades de un ser”, sin embargo, en este caso particular, el término “atributo” está referido a la idea de “un objeto, práctica o discurso, que procedente de un pasado ilustre, tiene alcances dignificantes en el presente” (Abate, 2016). Los atributos, como indica Abate, están directamente relacionados con las representaciones, en este caso, las correspondientes a las clases hegemónicas: la nobleza y la burguesía; entendiendo por “representación” a la “consecuencia en términos sociales y políticos, de la posesión de ese atributo, una condición que se proyecta con alcances programáticos y es capaz de movilizar las conductas colectivas”. (Abate, 2016, p.182)

En principio, como se dijo más arriba, es una maravilla omnipresente, que a nadie sorprende. Pero podríamos pensar en algunas particularidades de este mundo de Ariosto: el narrador, en este caso, se ocupa de opinar sobre las acciones de los personajes y en más de una oportunidad, pone en tela de juicio que tales hechos hayan sucedido de tal o cual forma; en segundo lugar, los detalles realistas, pertenecientes al mundo de lo cotidiano “natural”, nos impiden pensar que estamos en un mundo totalmente sobrenatural, pues Ariosto se encarga de “anclar” lo sobrenatural en lo natural; y en tercer lugar, y en este caso se trata de una pregunta: ¿Toda maravilla tiene un fin pragmático, o dicho con otras palabras, está guiada por alguna forma de “necesidad” relacionada con los ideales, proyectos, o sistemas ideológicos que se abren paso en el siglo XVI italiano? ¿Cuál es el éxito o la contribución directa de “la maravilla” en el orden del encadenamiento de los sucesos de la trama?

Si pensamos, entonces, en lo sobrenatural y su relación con los tres ejes temáticos que la crítica ha indicado para la obra, advertiríamos en principio, lo siguiente.

En la historia entre Ruggero y Bradamante, ella deja sus aspiraciones guerreras para cumplir con la misión política de transformarse en el origen de una estirpe, la casa de los Este, a través del matrimonio con Ruggero, quien previamente, se ha convertido al cristianismo. ¿Pero qué fin cumple aquí lo sobrenatural o la maravilla? La magia de Atlante es derrotada, no logra impedir que el matrimonio se lleve a cabo, pues como afirma Abate (2013), quien triunfa es Astolfo, el libro, la razón, y el pragmatismo. El fin es “político”, revestir de atributos de dignidad legendaria a la casa de los Este, que gobierna la ciudad de Ferrara y son los mecenas del poeta. Si bien Ruggero es atraído por la hechicera Alcina, un anillo mágico le permite verla tal cual es, y hace posible que el narrador reflexione sobre la razón:

Con el anillo mágico de Angélica,
o aún mejor, usando el raciocinio,
podría contemplarse cualquier rostro
sin embozos ni falsos artificios. (VIII, 2, 1-4)¹²⁶.

¹²⁶ “Chi l'anello d'Angelica, o piu tosto / chi avesse quel de la ragion, potria / veder a tutti il viso, che nascosto / da finzione e d'arte non saria.” (VIII, 2, 1-4)

En este caso, hay una magia derrotada, la de Atlante y Alcina; y una magia triunfante, la de Melisa y el anillo mágico de Angélica que procuran que Ruggero retome su camino hacia Bradamante y se aleje de las tentaciones mágicas elaboradas por el hechicero. También el escudo prodigioso de Ruggero, que ciega a los enemigos, opera en el mismo sentido. Otro tanto ocurre con los muros espejados del castillo de Logistilla, pues permiten que el hombre contemple claramente su propia alma, se conozca a sí mismo, y se vuelva “prudente” (X, 59, 8). Podríamos pensar en una “maravilla” que está al servicio de la razón.

Por otro lado, en el mundo bretón, lo maravilloso constituye un ámbito de gigantes y peligros que debe sortear el caballero, hay monstruos que debe derrotar para consolidar sus virtudes. ¿Qué ocurre con lo sobrenatural en la persecución que realiza Orlando, tras Angélica? Lucha contra monstruos y auxilia doncellas, en tanto lo sobrenatural constituye ese mundo que debe atravesar para alcanzar al objeto de su pasión. Orlando como el Carlomagno de la *Chanson*, tiene un sueño, pero aquí el sueño premonitorio del héroe no tiene que ver con su destino, sino con el de su amada, la pagana Angélica, entonces, lo sobrenatural, el hecho de soñar que ella lo llama en medio de una tormenta, hace que el héroe abandone a su rey y cruce fronteras; la del territorio, pues va hacia el territorio pagano; la de la identidad, pues se viste de negro como musulmán, y en sucesivos cantos, corre aventuras, libera a Olimpia, mata a una orca, hace gala de fuerza prodigiosa, en duelos con caballeros o en luchas con ejércitos completos; pero aquí ese prodigio de lo sobrenatural no funciona exactamente igual que en la épica, pues a veces, puede poner al caballero en situación cómica, como cuando ya perdido el juicio, da una patada a un burro que vuela por el aire, o nada desnudo como un pez o se cae del caballo y queda en posición no heroica, o como cuando lucha con Mandricardo o arranca un pino de un tirón, y remite a la figura medieval del hombre salvaje, ya despojado de los atributos de la caballería, por la locura furiosa de amor. Pero Orlando debe volver a ser un paladín al servicio de Carlomagno, por lo que los elementos sobrenaturales, esta vez, en clave paródica del viaje dantesco, lo hacen retornar a su misión política de caballero épico: para eso, Astolfo debe volar a la luna en el hipogrifo y recuperar el “seso” en un viaje absolutamente pragmático desde el punto de vista de los deberes épicos. Aquí la magia se encadena prolijamente en una serie de hechos que logran restaurar el equilibrio épico. Es una magia “exitosa” no exenta de lo paródico y lo grotesco.

Y por último, en relación con la guerra entre cristianos y paganos ante París sitiada, lo sobrenatural aparece al modo épico característico para ayudar a los paladines cristianos, es decir, bajo la forma de lo “milagroso”. Cuando en el canto XIV se narra cómo se aprestan para luchar en París, sarracenos y cristianos; del lado de estos últimos, está el arcángel

San Miguel, quien por orden de Bondad, busca a Silencio y Discordia. Ariosto aprovecha de todos modos este momento, para criticar a los frailes de la Iglesia. Miguel utiliza a Discordia para que el ejército pagano se pelee entre sí.

Ana María Morales (2005) ha señalado que los milagros no constituían alteración de las leyes de la naturaleza porque se trataba de una intervención que el hombre medieval consideraba posible, aunque no frecuente. De todos modos, podríamos afirmar que nuevamente, los elementos sobrenaturales exitosos son aquellos que logran el triunfo cristiano. En los duelos entre caballeros cristianos y moros, lo sobrenatural aparece también bajo la forma de lo “prodigioso”, la fuerza hiperbólica de los soldados. En el canto XVI, por ejemplo:

(...) porque Zerbino con un solo tajo
despachó al caballero y al caballo (XVI, 62, 7-8)¹²⁷.

También se señala la fuerza prodigiosa de los paganos, por ejemplo, de Rodomonte en el canto XVIII, pero en este caso, ligada a la terrible brutalidad:

El sañudo pagano, salpicado
todo de sangre, va esparciendo miembros,
brazos sajados, piernas rebanadas
y cabezas que caen por donde pasa (XVIII,20, 5-8)¹²⁸

El narrador añade que el pagano es “jamás cobarde”, lo que es una forma de ensalzar al contrincante del cristiano.

Dijimos anteriormente que procuraríamos identificar algunas estrategias de desactivación/corrosión de lo sobrenatural a través de las cuales aparece disminuido, condicionado, relativizado frente al peso del raciocinio. Podríamos decir que la magia aparece “limitada” o “matizada” de diversas maneras, por ejemplo, porque se usa un artilugio mágico en combinación con la inteligencia y el engaño, y lo que prima es este último: Así, en el Canto II, cuando Angélica intenta huir de Francia y de los caballeros que la persiguen, se encuentra con un ermitaño, experto en nigromancia, quien lee un libro mágico y hace aparecer a un duende, éste convence con artilugios y engaños a Rinaldo y

¹²⁷ “...che Zerbin si gran forza a un colpo mise, / che lui col suo signor d'un taglio uccise.” (XVI, 62, 7-8)

¹²⁸ “Tutto di sangue il fier pagano asperso, / lasciando capi fessi e bracci monchi, / e spalle e gambe ed altre membra sparte, / ovunque il passo volga, al fin si parte.” (XVIII,20, 5-8)

Sacripante, para que dejen de luchar y vayan a París. Si bien interviene la magia para desviar el curso de los acontecimientos, vemos que en realidad, el duende hace uso de su inteligencia para elaborar argumentos falaces pero creíbles, y engañar a los caballeros. No prima la magia, sino que esta colabora en la misma dirección que la razón, utilizada para elaborar engaños, en este caso.

Esta misma combinación de magia y raciocinio se da en los episodios en los que Bradamante vence a Atlante. Pues si bien ella utiliza el anillo de Brunelo, para no ser enceguecida por el escudo del mago, también apela a la astucia para engañarlo y derrotarlo. Atlante se convierte en un anciano débil, cuyo objetivo era salvar a Ruggero de la amenaza de una muerte prematura. Le dice Bradamante a Atlante:

Si no has visto tu mal, que está tan cerca,
¡cómo vas a prever la suerte ajena! (IV, 35, 7-8)¹²⁹

Es decir, no puede prever el destino de Ruggero si no ha podido prever el propio, y acabará, entonces, derrotado por la guerrera.

En segundo lugar, tanto el narrador como los personajes se declaran conscientes de que es difícil creer en lo sobrenatural, por eso hay reparos, sospechas, y también se insertan entonces, “testimonios” para intentar reforzar la credibilidad. En este Canto II, cuando Pinabelo relata a Angélica sus peripecias, demuestra tener consciencia de la dificultad de que su historia sea creída, por incluir elementos sobrenaturales. Luego del minucioso relato de la batalla entre el caballero alado y los caballeros Ruggero y Gradaso, dice Pinabelo:

Fue como os digo y no os añadido un pelo:
yo lo vi, yo lo sé; no sé si a otros
lo contaré, pues se parece esto
más a lo falso que a lo verdadero. (II, 54, 5-8)¹³⁰

Otras veces es el mismo narrador quien se muestra consciente de la dificultad de que otros puedan “creer” en el relato. Por ejemplo, en el Canto VII, el narrador señala que el vulgo no lo creerá, porque necesita ver y tocar por sí mismo, sin embargo, aclara que sus verdaderos destinatarios, sí sabrán creer aunque no hayan visto ni tocado lo que se relata.

¹²⁹ “...ma se 'l mal tuo, c'hai si vicin, non vedi, /peggio l'altrui c'ha da venir prevedi.” (IV, 35, 7-8)

¹³⁰ “Fu quel ch'io dico, e non v'aggiungo un pelo:/ io 'l vidi, i' 'l so: ne m'assicuro ancora /di dirlo altrui; che questa meraviglia / al falso piu ch'al ver si rassimiglia.” (II,54, 5-8)

También el narrador comenta sus dudas sobre la “veracidad” de los hechos, cuando introduce la historia del vengativo Proteo y relata sus razones en relación con la orca de la isla de Ébuda, pues se cuenta una historia maravillosa que culmina con la siguiente afirmación:

Yo no sé si esta historia de Proteo
es verdadera o falsa. (VIII, 58, 1-2)¹³¹

En tercer término, nos preguntamos si los múltiples detalles realistas que el narrador incorpora aún en episodios sobrenaturales, son un modo de lograr que la “razón” prime sobre la maravilla o al menos, un modo de anclar el texto en el mundo de “lo natural”. Por ejemplo, cuando Ruggero vuela sobre el hipogrifo, de tanto en tanto, se cansa de ir volando y debe bajar y alojarse en un albergue para descansar (X, 73). Y por otro lado, trata lo sobrenatural con “naturalidad”, al explicar por ejemplo, las dificultades que tuvo, para seguir a un caballero que iba volando sobre un caballo alado:

Yo no puedo seguir a alguien que vuela
y entre montes y rocas se encastilla.
Apenas anda mi caballo, exhausto
de tanto fatigarse entre peñascos. (II, 39, 5-8)¹³²

Otro ejemplo de esto lo tenemos en el Canto VI, en el que tanto el narrador como el personaje de Ruggero muestran cómo lo natural convive con lo sobrenatural. Ruggero va volando sobre el hipogrifo hasta la isla de Alcina; allí encuentra a Astolfo transformado en mirto y debe enfrentarse a una turba de monstruos.

Sin embargo, hay dos detalles realistas: el narrador siente que tremendo viaje, lejos de Europa, tiene que haber producido algún efecto en el gran caballero:

(...) no me puedo creer que no temblase
su corazón como una hojita al viento. (VI, 17, 3-4).¹³³

¹³¹ “O vera o falsa che fosse la cosa / di Proteo (ch’io non so che me ne dica)” (VIII, 58, 1-2)

¹³² “Io non posso seguir un uom che vole, /chiuso tra’ monti, a pie d’un’erta roccia:/stanco ho il destrier, che muta a pena i passi/ne l’aspre vie de’ faticosi sassi.” (II, 39, 5-8)

¹³³ “...io non gli voglio creder che tremante / non abbia dentro piu che foglia il core.” (VI, 17, 3-4)

Y por otro lado, Ruggero también hace una especie de distinción o clasificación de la maravilla, entre aquella que no lo sorprende y aquella que sí lo hace. Pues si no, no se explica cómo un personaje que viene volando tres mil millas sobre un hipogrifo, “quede atónito” (“stupefatto” dirá Ariosto en VI, 29, 4) cuando escucha hablar a un mirto; claro, se trata de la metamorfosis de Astolfo. Y se agrega un detalle muy humano: ¿Qué le produce semejante viaje a Ruggero? Pues sed, la sed de volar tres mil millas sin bajarse del hipogrifo. (VI, 25, 1-4)

La ironía de Ariosto interviene como una fuerza que da paso a la razón y cuestiona el mundo de lo sobrenatural en el que se desenvuelve la caballería. Esta ironía que ha sido llamada por la crítica, “moderna” o “actitud vital”, propia del genio y carácter de Ariosto, está ligada a la mirada escéptica sobre la visión heroica del mundo.

En síntesis, Ludovico Ariosto narra el mundo de la caballería, pero desde la mirada del siglo XVI, es decir, ya desde una perspectiva moderna. Al decir de Segre, estamos ante un “romanzo” o poema caballeresco que incluye numerosos elementos épicos. En la épica carolingia, lo sobrenatural se ligaba a lo “milagroso cristiano” (en cuanto el caballero de la cristiandad era auxiliado por los ángeles); y lo “prodigioso” de las hazañas del caballero (la amplificación hiperbólica de la gesta del héroe colectivo del cantar, caracterizada por la desmesura); en el mundo artúrico, lo sobrenatural constituye un mundo de maravillas que “naturalmente” debe atravesar el caballero para poder hacer el camino interior de crecimiento del héroe, a través de la aventura. Ariosto, entonces, mira esos dos mundos desde la cosmovisión del siglo XVI e introduce el comentario irónico y el distanciamiento escéptico, socava entonces toda posible lectura ingenua de la maravilla.

Habiendo entonces caracterizado los rasgos principales de la relación entre lo sobrenatural y lo natural/racional en el *Furioso*, podemos analizar las características del efecto compensatorio de esos eventos y personajes del poema italiano en *Bomarzo*, tal como son incorporados en la trama de la novela.

3.2.4.5 Análisis de objetos, personajes y episodios ariostescos mencionados en *Bomarzo*

En este apartado, profundizaremos en el análisis de algunos episodios de la novela en los que el narrador experimenta situaciones de privación o carencia, y procura obtener una compensación a través de la evocación de personajes o escenas del *Furioso*.

Nos interesa reflexionar sobre los distintos modos de apropiación de motivos o personajes presentes en el poema italiano, y evaluar las consecuencias de dichas alusiones, en la trama de *Bomarzo*, teniendo en cuenta que en muchas de ellas, el elemento sobrenatural posee importancia significativa. Exploraremos las distintas situaciones de carencia y analizaremos la función compensatoria de las alusiones al *Furioso*, con la intención de considerar si esa compensación se liga a formas en las que el protagonista logra evadirse de la realidad circundante, o tal vez ensaya posibles intentos de resistencia frente a un mundo que es avasallado por cambios culturales y sociales. Pensamos entonces, en la tensión operada en dos pares de categorías: carencia/compensación y evasión/resistencia, y sobre la base de las mismas, articularemos nuestro trabajo.

En los siguientes apartados, desarrollaremos el análisis de cada uno de los episodios elegidos: los objetos mágicos y el frustrado sexo con Pantasilea; la invocación a Merlín y la imposible curación de Adriana; Benvenuto-Astolfo y la ballena; los anillos mágicos; Astolfo, las arpías y la inmortalidad; Aquilante el Negro y Grifone el Blanco; y por último, la relación ente disfraz, sexo y perturbación, a través de las figuras de Porzia y Juan Bautista en relación con los personajes disfrazados de Ariosto.

3.2.4.5.1 Los objetos mágicos y el frustrado sexo con Pantasilea

Al llegar a Florencia, el abuelo de Pier Francesco, el cardenal Orsini, con la ayuda de Hipólito de Médicis, contrata a la cortesana Pantasilea, para que reciba a Vicino en lo que denominaron una “visita amorosa”. Se trata del debut sexual del príncipe adolescente. Ella es retratada como una mujer culta, quien discurre sobre los autores de la época y también sobre el *Orlando*.

Nada más lejos de los intereses del personaje, que en esos momentos se repartían entre la niña angelical Adriana dalla Roza y el sensual esclavo Abul.

Esta escena de sexo forzado le provoca miedo y repulsión, además del temor a ser rechazado debido a su joroba.

La descripción de la cortesana, desde la mirada de Pier Francesco, no resulta sensual, no tiene el peso de la corporalidad, sino que se detiene en todo aquello que la hace incorpórea, leve, o lo que la transforma en una obra de arte, así observemos los términos que hemos resaltado en la descripción:

Entonces apareció Pantasilea. Su cabellera roja, teñida con los **reflejos sutiles** caros a los venecianos, en la cual se entrelazaban unas frescas hojas de laurel con hilos de **perlas**, como en la frente de una **poetisa**; la **blancura** de su piel, que alisaba el aceite

de almendras; el dibujo **purísimo** de sus rasgos; sus ojos verdes, su boca frutal, su **fragilidad** armoniosa, la **cadencia** de sus movimientos, la **gracia** de su pecho, **levemente** pintado para realzar su forma; los rubíes sembrados en su túnica **transparente** que se **desvaía** en la **vaguedad** de los tonos de la flor de la glicina; su voz, un poco ronca, que resonaba como si siempre hablara por lo bajo, confidencialmente... de nada me he olvidado... Ha transcurrido el tiempo, el largo tiempo y no he perdido un pormenor de la **delicada** orfebrería que era Pantasilea. (p.147)

El fracaso de la escena sexual es anticipado por múltiples sonidos e imágenes: el graznido de los pavos reales; la imagen del jorobado multiplicada en los espejos del cuarto de Pantasilea; el recuerdo de la antigua vejación por parte de los hermanos; o la certidumbre de no ser un gigante sino un simple enano jorobado. Vicino entrega un collar de zafiros a la cortesana, a cambio del anillo de Benvenuto y de su silencio por el fracaso sexual.

Hasta aquí, la exposición de lo que denominamos “situación de carencia”, es decir, y en este caso, la percepción de sí mismo como un cuerpo rechazado e incompleto, a quien se le exige una potencia sexual que el personaje no puede desarrollar porque la cortesana no provoca su deseo, ya que como destacamos en la cita textual, la mirada de Vicino se centra en los rasgos que la transforman en una obra de arte, o los que la vuelven etérea.

Pier Francesco apela, entonces, a través del *Furioso*, a una triple compensación: imaginar para sí el magnífico cuerpo de un gigante; poseer el apetito sexual de Fiammeta o recurrir a los objetos mágicos que lo salven de una situación en la que se siente acorralado.

Lo sobrenatural, en este caso, aparece en principio, a través de la categoría de lo prodigioso, al referirse al cuerpo de los gigantes. A ellos, simplemente los menciona: hubiera deseado ser como “Briareo, como Anteo, como Caligorante, más todavía, como ese colosal rey Morgante que usaba por arma un badajo de campana” (p.149).¹³⁴

Luego, se refiere al episodio de Fiammetta:

Pedí auxilio a la literatura, a la Fiammetta de Ariosto que me había enardecido cuando leía la descripción de su amatoria gimnasta con el griego, en el albergue de Játiva, y no pude recuperar mi arrebató de entonces. (p.151)

¹³⁴ En el *Orlando furioso*, hallamos referencias a Briareo, gigante de cien brazos y cincuenta cabezas (Canto VI); Anteo, el gigante cuya fuerza provenía de su madre, la Tierra, (Cantos IX y XVIII); y Caligorante, aprisionado por Astolfo (Canto XV).

Fiammeta es un personaje mencionado en el Canto XVIII del *Furioso*, en el marco de una historia que un hostelero relata a Rodomonte acerca de las traiciones y la lujuria de que son capaces las mujeres. Ella es parte de un trato comercial entre tres individuos: su propio padre, el rey lombardo Astolfo y su hermano, Giocondo. Si bien debe complacerlos sexualmente, se las ingenia para incluir a su novio, el Greco, en la cama.

Se coló entre las piernas de Fiameta,
que lo esperaba en posición supina;
la abrazó estrechamente en cuanto pudo
y hasta el amanecer yació con ella.

Cabalgó mucho sin parar en postas,
pues no era el caso de cambiar montura:
ésta le pareció de tan buen trote,
que no descabalgó en toda la noche.(XXVIII, 64, 1-8)¹³⁵

Cuando los amantes traicionados se enteran de las estrategias de Fiammeta para yacer con su novio, el episodio adquiere un matiz cómico, ellos deciden volver con sus respectivas mujeres, porque entienden que todas ellas son traicioneras. Luego, un anciano intenta defender a las mujeres honestas al afirmar que

...Se hallará un centenar dignas de elogio,
por una que merezca la censura.” (XXVIII, 78, 3-4).

En resumen, más allá de que el episodio citado tiene una fuerte connotación negativa en relación a las mujeres, dado el canto en el cual está ubicado, advertimos que Pier Francesco acude a la mención específica del acto sexual realizado por Fiammetta con su novio, a pesar de tener a otros dos hombres en la cama. Esas imágenes que antes y desde la literatura, habían logrado el éxtasis de Vicino, ahora, frente a Pantasilea, resultaban inútiles.

Y así, ya frustrado el encuentro sexual, la fantasía de Vicino recurre a objetos mágicos que podrían haberlo ayudado, que podrían haber evitado que se difundiera su ineptitud para el acto sexual esperado:

¹³⁵ “Fra l’una e l’altra gamba di Fiammetta, / che supina giacea, diritto venne; / e quando le fu a par, / l’abbracciò stretta, / e sopra lei sin presso al di si tenne. / Cavalcò forte, e non andò a staffetta; / che mai bestia mutar non gli convenne: / che questa pare a lui che si ben trotte, / che scender non ne vuol per tutta notte.” (XXVIII, 64, 1-8)

Estaba loco de humillación. Sólo un instrumento mágico –el cuerno encantado de Astolfo; la espada Durindana de Orlando; Balisarda, la espada del hada Falerina – hubiera podido salvarme, y ningún nigromante se acordaba de mi miseria. (p.156)

Estos objetos mágicos invocados, son armas prodigiosas. El cuerno es un regalo que Astolfo recibe de Logistila, junto al libro capaz de conjurar hechizos. Al ser soplado, produce un estruendo tan impresionante que aleja a todos los hombres:

...un cuerno de sonido tan horrendo,
que a todos ahuyentaba con su estruendo. (XV, 14, 7-8)¹³⁶

Las espadas Durindana y Balisarda¹³⁷ son armas hadadas. La primera es la espada de Orlando, la segunda, de Ruggero. Durindana, una de las armas de Héctor de Troya es la espada prodigiosa capaz de partir a la mitad los cuerpos de los enemigos.

Balisarda había sido forjada por el hada Falerina para destruir a Orlando. Sin embargo, se transformará en la espada de Ruggero, cuando Brunello, quien la había robado, se la ceda para combatir en los torneos. También será la espada con la que Ruggero combata a Rodomonte en el último canto del *Furioso*.

Es decir, al reflexionar retrospectivamente sobre el episodio, el narrador de las memorias del Duque, conjetura sobre la posible intervención de la magia en su vida y el modo en el que esta habría podido modificar su biografía. Sin embargo, dado que “ningún nigromante se acordaba de mi miseria”, la magia no intervino, sólo lo hizo el mundo cotidiano de las leyes naturales, en el cual el Duque no podía triunfar por sí mismo y en el que terminaría siendo humillado. Años después, se vengará brutalmente de la cortesana.¹³⁸

¹³⁶ “e questo fu d`orribil suono un corno / che fa fugire ognun che l`ode intorno.” (XV, 14, 7-8)

¹³⁷ “... se diría que contra Balisarda / el hierro era papel, no metal duro. / Cortaba las corazas y los yelmos, / y hasta el arzón partía a los jinetes: / caían a los lados del caballo / en dos partes iguales sobre el prado. // Y con la fuerza de ese mismo golpe / mataba al caballero y al caballo;...” (XXVI, 21, 3-8 y 22, 1-2) “...parea che contra Balisarda fosse / il ferro carta, e non duro metallo. / Gli elmi tagliava e le corazze grosse, / e gli uomini fendea fin sul cavallo, / e li mandava in parte uguali al prato, / tanto da l`un quanto d`altro lato. // Continuando la medesima botta, / uccidea col signore il cavallo anche.” (XXVI, 21, 3-8 y 22, 1-2)

¹³⁸ “Mis labios cortaron su última frase. La derribé ahí, encima de los almohadones; le desgarré el vestido, que no obstante el rigor de la estación seguía siendo vaporoso y delataba la gracia suave y estudiada de su cuerpo; le arañé los pechos pintados; la poseí gloriosamente, tapándole la boca para que no gritara, enredando mis piernas en las suyas, para inmovilizar sus rodillazos, redimiéndome, limpiándome de antiguas timideces y frustraciones. Sobre mí cabalgaba mi giba, que se redimía también.” (p.278)

Si la situación de carencia en este caso, consistió en las dificultades del protagonista para cumplimentar el rol sexual esperado para un príncipe, la compensación que ansía a través del *Furioso*, fracasa. No puede transformarse en uno de los gigantes y sólo posee su cuerpo contrahecho; nada le anima ya, frente a Pantasilea, del recuerdo de Fiammeta, y tampoco funcionan los objetos mágicos, ni el cuerno, ni las espadas hadadas.

3.2.4.5.2 La invocación a Merlín y la imposible curación de Adriana

Adriana dalla Roza¹³⁹ es la niña a quien Vicino conoce en el palacio de los Médici en Florencia y por quien desarrolla una atracción especial, “lo más próximo al amor por una mujer” (p.265), dirá el narrador años más tarde. Ambos eran adolescentes y sólo compartían charlas y algún roce de las manos o de los labios, pero su recuerdo hizo que le dedicara versos mucho tiempo después de su muerte.

Cuando ella enfermó gravemente, Vicino la visitaba a diario en su habitación. Afirma que cuando leía junto a Adriana, “la habitación se colmaba de encantamientos” (p.127) e invocaba a Merlín¹⁴⁰ para que salvara a su amiga. En palabras de Pier Francesco: “los episodios cobraban para mí una alarmante realidad” (p.127), es decir, las lecturas tomaban vida en la penumbra sobrenatural.

Ni los médicos, ni la Iglesia pueden curar a la niña, de ahí que Vicino acuda a la magia, el talismán del anillo de Benvenuto Cellini y la invocación al sabio y mago Merlín¹⁴¹, personaje del *Orlando furioso* y de otras lecturas del Duque.

Adriana dalla Roza se transforma en un personaje significativo en la novela porque es evocado por el narrador una y otra vez hasta las últimas páginas de sus memorias. Su imaginación lo había llevado a pensar en un futuro compartido con ella en Bomarzo, sin la

¹³⁹ “...la romana a quien tanto amé y que usaba en el anular un topacio para protegerse de las acechanzas de Eros.” (p.92)

¹⁴⁰ Galán Redondo, Paloma (2006) postula la significatividad del rol del famoso mago en el *Orlando furioso*: “Merlín fue el protagonista de una de las escenas más importantes del poema. Desde su tumba le desveló a la guerrera su futura proge, la gloriosa estirpe estense, que eran precisamente los mecenas del poeta. Sin poder salir de ahí, el profeta encomendó la dama guerrera a Melisa, garantizando así el cumplimiento de las profecías y el feliz desenlace de la acción, las bodas de Bradamante con Rugiero.” (p.32)

¹⁴¹ “A veces llevaba uno de mis libros, para combatir la modorra, y entonces la habitación se colmaba de encantamientos. Como Ariosto multiplica en su poema los nombres de los sitios de Italia que se prolongan desde los Alpes hasta Sicilia, los episodios cobraban para mí una alarmante realidad. Entrecerraba los ojos e invocaba a Merlín, para que acudiera y, con un filtro, con un ademán, salvara a Adriana.” (p.127)

giba¹⁴², y por eso le dedica la Esfinge¹⁴³, una de las estatuas del Sacro Bosque. Luego de su muerte, se entera de que Beppo, el hermanastro de Vicino, también la visitaba y ella le correspondía en el afecto, por lo que el Duque, enfurecido de celos, envía a Abul para asesinarlo.

Las descripciones de la niña, sin embargo, no tienen rasgos específicos, sino tópicos de época: cabello rubio, largo cuello, blancos pechos, o frente redonda. Su pronta enfermedad la vuelve etérea¹⁴⁴.

La situación de carencia en este caso está fundamentalmente centrada en la percepción de la caducidad de la vida, ligada a la enfermedad de Adriana. Sin embargo, no se trata sólo de eso, pues el narrador imagina una vida junto a ella, un futuro de guerrero, literato y héroe ejemplar, digno de su estirpe principesca. Todo ello se pierde con la prematura muerte de la niña, por lo que entonces, acude a Merlín, quien en su carácter de mago y profeta podría devolverle lo que la muerte le está quitando.

En este episodio, entonces, hay un halo sobrenatural que se construye retóricamente desde la atmósfera misma del relato: las sombras del cuarto, el silencio, las lecturas que se tornan vívidas, la agonía del cuerpo de Adriana, quien va perdiendo materialidad, a medida que se transforma en un ser espectral, transparente, y la inútil invocación a Merlín.

En el *Furioso*, Merlín interviene a través de su don profético. En el Canto III, Bradamante visita el arca con los huesos del mago, pues conforme las tradiciones medievales, este había sido confinado en ese sitio por la Dama del Lago. En esa gruta estaba su cadáver y en él residía un espíritu vivo quien:

... siempre responde a aquel que le pregunta

¹⁴² "Nadie me vedaba imaginar, y en mis fantasías el destino de Adriana y el mío se anudaban, porque yo, prodigiosamente, ya no era jorobado, así que retomábamos a Bomarzo juntos, a reinar al lado de mi abuela. Otras quimeras—la de un porvenir heroico, digno de las hazañas de los Orsini; la de ensalzadas victorias literarias; la de la venturosa amistad del negro Abul, compartida con Adriana; la de la privilegiada inmortalidad que me prometía el horóscopo de Sandro Benedetto— flotaban alrededor, aleteantes, reverberantes como el mundo de los Orlandos; y la verdad es que si yo volvía noche a noche a acurrucarme a la vera de mi pobre amada, lo hacía no sólo para vigilar su sueño intranquilo, sino para gozar, en su aposento callado, de una vida ficticia y gloriosa, recreada sin cesar." (p.129)

¹⁴³ "...cierto candor, cierta nobleza, murió junto al lecho de Adriana, para siempre. Quiso el destino que la enterraran en Roma, en la misma iglesia de Santa Maria in Traspontina donde fui bautizado. La esfinge que erigió después en Bomarzo fue consagrada a su memoria." (p.165)

¹⁴⁴ "Adriana, más bella que nunca, en la habitación sombría que olía a drogas, encendidos los extraños ojos violetas, se había tornado tan exangüe y transparente que su cara recordaba el tono de ciertos camafeos imperiales, con unas venas muy azules en las sienes. Sus manos yacían sobre las cobijas, como muertas. Había enflaquecido tanto, que el topacio se le deslizaba del anular, presto a caer. Así la vi muchas veces, durante cuatro semanas." (p.127)

por las cosas pasadas y futuras.” (III, 11, 7-8).¹⁴⁵

Merlín, de quien se percibe solamente su voz, junto a Melisa, maga y asistente del sabio, indican entonces, a Bradamante, la importante misión que le ha sido otorgada como cabeza del linaje de la Casa de Este. Y mediante un conjuro y un libro mágico, Melisa¹⁴⁶ muestra a Bradamante las proezas que sus descendientes realizarán en Italia; el relato llega así hasta los elogios para Alfonso e Hipólito.

El espíritu de Merlín dice a Bradamante:

-Que la Fortuna cumpla tus deseos,
oh casta y nobilísima doncella
de cuyo vientre ha de salir la estirpe
que Italia y todo el orbe glorifique.(III, 16, 5-8)¹⁴⁷

En este sentido, no es azarosa su mención en *Bomarzo*, ya que Pier Francesco imagina un posible linaje glorioso junto a Adriana dalla Roza, un futuro en el cual ha desaparecido su giba y él es un caballero dispuesto para la guerra. En la imaginación de Vicino, se da la analogía entre las parejas de Ruggero y Bradamante, por un lado, y Pier Francesco y Adriana, por el otro, como origen de estirpes gloriosas. Estas ensoñaciones de Vicino operan como un mundo alterno, en el que el personaje resiste frente a las limitaciones de su propio mundo.

Sin embargo y dado que Pier Francesco no logra que Merlín intervenga, la muerte de Adriana dalla Roza se produce inexorablemente, y la compensación anhelada fracasa.

3.2.4.5.3 Benvenuto-Astolfo y la ballena

Benvenuto Cellini, el orfebre italiano, es uno de los personajes con referente histórico

¹⁴⁵ che le passate e le future cose /a chi gli domando, sempre rispose. (III, 11, 7-8)

¹⁴⁶ Galán Redondo, Paloma (2004): “Para la política de los Este, y para el gusto y la usanza de su corte, es del todo oportuna esta forma de épica “tardía” que tenía como principal objetivo la exaltación de toda una saga familiar por entonces en el poder. Ésta es la razón del canto III en el que Bradamante contempla a sus descendientes en la gruta de Merlín; estas visiones son presentadas, una a una por la asistente Melisa en un extenso discurso de gran monotonía para nuestro siglo, pero de gran interés para aquel auditorio, pues estas profecías son una ocasión para recordar de nuevo a sus antepasados y el pasado de su ciudad. Pues, según la mentalidad de aquella época, los motivos del gran poder del que disfrutaban en aquel momento deben de encontrarse en su ilustre historia.” (p.223)

¹⁴⁷ “-Favorisca Fortuna ogni tua voglia, / o casta e nobilissima donzella, / del cui ventre uscirà il seme fecondo / che onorar deve Italia e tutto il mondo.” (III, 16, 5-8)

que alcanza carnadura ficcional en la novela. El narrador relata el primer encuentro con el artista: Vicino tenía apenas doce años, y el orfebre, alrededor de veinte. Se trata de un encuentro accidental, cuando Benvenuto y Paolino, su aprendiz, un bello muchacho adolescente, buscaban guijarros en una playa. Ese encuentro será significativo para el protagonista porque mantendrán un diálogo amistoso que culminará con un beso en la boca y el posterior destierro de Vicino, a Florencia, para no avergonzar a la familia por sus actitudes sexuales ambiguas. Así recuerda el narrador a la pareja del orfebre y su aprendiz:

Ambos eran hermosos y llevaban los jubones medio abiertos, mostrando la desnudez de los torsos salpicados de arena. Ardía el sol. Golpeaba el mar con la orla de su oleaje. Yo, frente a ellos, debía parecerme a uno de esos pajarracos lastimosos que caminan con torpeza, balanceándose. (p. 73)

Cellini hace dos regalos a Vicino, el anillo de acero y oro, que lucirá a modo de talismán, hasta el último momento de su vida, -y último párrafo de la novela- y una medalla que atesorará durante años. A Cellini lo retrata como un gran artista, fino ironista, pendenciero y dueño de una libertad sexual que le permitía vincularse íntimamente con bellos jóvenes, tanto hombres como mujeres¹⁴⁸.

Este retrato del artista se trama sobre la base de tres fuentes, las experiencias que el narrador compartió junto a Benvenuto, la lectura de las memorias de Cellini y la aureola mágica que le otorga al compararlo con Astolfo¹⁴⁹, el personaje del *Furioso*, a quien inmortaliza en el Sacro Bosque a través de la figura de la ballena:

Éramos los amigos de Astolfo (de Cellini-Astolfo), el bromista, el que decía las verdades, y como Astolfo estuvo en una isla que era en realidad una ballena, a semejanza de las descritas por los soldados que iban a América y a las Indias Orientales, mandé después esculpir una ballena en Bomarzo, transformando una roca colosal en un monstruo de abiertas fauces. (p.125)

¹⁴⁸ La novela también relata las disputas entre Cellini y Pier Luigi Farnese por gozar del cuerpo de Juan Bautista Martelli, el bello paje de Pier Francesco.

¹⁴⁹ Astolfo, como lo hemos mencionado anteriormente, es uno de los caballeros del Rey Carlomagno, inglés, dispone de objetos mágicos, como el cuerno que hace huir a los enemigos por su tremendo sonido, y es el encargado de rescatar "el seso" de Orlando en la luna. Es decir, le devuelve el discernimiento y por eso, el héroe se olvidará de Angélica y retomará sus obligaciones como caballero cristiano.

En principio, entonces, al explorar la relación carencia/compensación, afirmamos que el *Furioso*, en este caso, contribuye para que el narrador se piense a sí mismo en la tensión de las siguientes dicotomías: soledad/compañía; verdad/apariencia; y belleza/monstruosidad. Son los tres aspectos que destacan en la cita anterior: Vicino es un solitario, pero sueña que la amistad de Cellini/Astolfo lo completa; debe frecuentar el mundo de los ritos y las apariencias de la corte, pero desea un espacio en el que pueda mostrarse tal cual es; y por último, aunque siente un insaciable deseo de belleza, percibe su propia monstruosidad exterior e interior.

El narrador menciona específicamente el episodio en el que Astolfo estuvo en una isla que finalmente, resultó ser una ballena, este evento se vincula con la dicotomía entre lo real y lo aparente, junto a la aseveración de que “las verdades” estaban relacionadas con el personaje de Cellini/Astolfo.

En el *Orlando furioso*, la ballena y la orca son animales inmensos y monstruosos. La primera aparece en una historia contada por Astolfo, relato en el que se desarrolla un tópico medieval muy difundido, el de la ballena-isla, aquella que podía engañar a los marineros y ahogarlos. En este sentido, el asunto central al que alude este episodio del poema italiano, es la relación entre apariencias y realidad, y la necesidad de un firme raciocinio para descubrir los ardides, pues la ballena era capaz, también, de atraer a los navegantes con su dulce aliento, con el fin de devorarlos.

Por otra parte, la orca se vincula a la idea de fiereza, y al terror que podía infundir en el viajero medieval o renacentista, el monstruo¹⁵⁰ de los mares. Tanto Ruggero como Orlando luchan contra ella, para salvar a las mujeres indefensas ante su poder. Se presenta así como el agresor del cuento tradicional, aquel a quien se debe derrotar para salir airoso en la aventura. Y así mismo, es parte del rito de iniciación del héroe y aún germen de inmortalidad en aquellas historias en las que el héroe es devorado y devuelto posteriormente, a las aguas (Chevalier, 1969).

En el *Canto VI* del *Orlando furioso*, Astolfo, transformado en mirto, advierte a Ruggero sobre los peligros de creer en la maga Alcina¹⁵¹. Ruggero, el paladín destinado a casarse con la cristiana Bradamante y transformarse en el origen de la estirpe estense, debe ser

¹⁵⁰ Chevalier (1969): “El monstruo simboliza al guardián de un tesoro, como el tesoro de la inmortalidad, por ejemplo, es decir el conjunto de las dificultades a vencer para acceder por último a ese tesoro. El monstruo está allí para provocar el esfuerzo, el dominio del miedo, el heroísmo (...) En numerosos casos el monstruo no es efectivamente más que la imagen de un cierto yo, ese yo que conviene vencer para desarrollar un yo superior”. (p.721)

¹⁵¹ En primer término, Astolfo se presenta ante Ruggero, como el primo de los paladines de Francia, Orlando y Rinaldo, y como el hijo de Otón, quien debía heredar el reino de Inglaterra. Astolfo también le explica sobre la existencia de las tres hadas hermanas Alcina, Morgana y Logistilla, siendo virtuosa sólo esta última.

advertido sobre la necesidad de no confundir la vana apariencia de los placeres efímeros del mundo, con la realidad. Astolfo relata, entonces, cómo permaneció un día entero junto a Alcina, sobre la ballena que parecía una isla, antes de llegar a este otro islote que había sido arrebatado por la maga, a su hermana. El poder del engaño de Alcina es tan rotundo que llevó a Astolfo a olvidarse de su misión vinculada con Francia y el mundo entero, tan solo por contemplar el rostro de la hechicera y gozar de los placeres que le ofrecía. Como también el protagonista, Orlando, se olvidará de los deberes épicos, mientras esté enamorado de la pagana Angélica.

En este mundo de apariencias engañosas, la ballena no es una isla y Alcina tampoco es una mujer hermosa. Ruggero reivindica su condición de paladín honesto al no utilizar el escudo mágico para defenderse¹⁵²; pues como lo subraya el mismo narrador, prefiere prescindir de la magia y creer en sus propias fuerzas.

Astolfo relata su viaje:

Vimos una ballena, la más grande
jamás vista en las ondas, que sacaba
más de once pasos de su cuerpo enorme
mostrando su espinazo gigantesco.
Al verla inmóvil, cometimos todos
el mismo error, pues era tan extensa
desde un extremo a otro, que pasaba
por un islote más de aquellas aguas. (VI, 37)¹⁵³

La otra referencia a la ballena en *Bomarzo* está asociada a la figura de Neptuno¹⁵⁴, labrado en otra de las rocas de Bomarzo. La pareja “Neptuno y la ballena” era un tópico en

¹⁵² “Mas quizá prefirió no utilizarlo / para obrar con valor, no con engaño.” (VI, 67, 7-8) “e forse ben, che dirprezzò quel modo, / perchè virtude usar vòlse, e non frodo.”

¹⁵³ Veggiamo una balena, la maggiore /che mai per tutto il mar veduta fosse:/undeci passi e più dimostra fuore/ d l’onde salse le spallaccie grosse./ Caschiamo tutti insieme in uno errore,/ perch’era ferma e che mai non si scosse:/ che’ella sia una isoletta ci credemo,/ così distante ha l’un da l’altro estremo.

¹⁵⁴ Lorenzo, Quiñones y Bravo (2008): “...el Neptuno desmesurado que, erguido en el peñasco más alto del bosque, representa, desde su insondable magnitud, la alegoría de la inmortalidad, el gran sueño que, desde su nacimiento, acosa a Vicino Orsini. Asimilado al Poseidón griego, es uno de los dioses de los elementos líquidos y, asimismo, una potencia tónica. (...) el duque de Bomarzo, enraizado en el suelo ancestral, pareciera encarnar como Poseidón la expresión tónica de las fuerzas creadoras, primitivas e indefinidas en busca de formas sólidas y duraderas”. (p.64)

el Medioevo. Aquel tenía el poder sobre los mares, y esta era uno de los monstruos¹⁵⁵ que habitaban en ellos, en este caso, se asocia también con la inmortalidad:

La peña más alta se transmutó en un Neptuno desmesurado que apoyaba el desnudo torso en un muro ciclópeo. Era, con sus barbazas y su cabellera derramadas sobre los hombros y el pecho, la alegoría pujante del mar, del infinito oceánico, de la eternidad, de la inmortalidad, del gran sueño que nació cuando abrí los ojos a la vida. (p.598)

Así vemos cómo la situación de carencia ligada al carácter mortal del hombre, contra la que lucha el protagonista a lo largo de la obra, es reparada por el Neptuno colosal, estatua en el Sacro Bosque, que se vincula a la ballena. Esta alude a otro ámbito de carencias, el que planteamos a través de las dicotomías *verdad/apariencia* y *belleza/monstruosidad*, que en este caso, es compensado por la referencia al episodio de Astolfo y la ballena en el *Furioso*, en el que el caballero inglés resalta el poder del raciocinio y la verdad, sobre las apariencias y la mentira.

Por último, la ballena es un monstruo, como Vicino, pero en un contexto apropiado, ambos pueden sentirse menos solos, la ballena, en el Nuevo Mundo, Pier Francesco, en el Sacro Bosque:

Estaba después la ballena colosal, labrada rudamente en honor del divino Ariosto, recordando la escena en que Astolfo –ese Astolfo en quien mi adolescencia intuyó una arbitraria encarnación de Benvenuto Cellini– se asiló en una isla que era en realidad un cetáceo. Historias portentosas, escuchadas en Roma, en Florencia y en Francia a antiguos marineros, me inculcaron también la incorporación de la ballena a mi bestiario, porque en ellas resonó para mí el eco de la prodigiosa fantasía ariostesca, mudada en verdad en el apasionante Nuevo Mundo. (p.599)

El Sacro Bosque contiene los hechos de la vida y las pasiones del protagonista, sin ocultar lo más oscuro de su propia existencia:

Cada roca encerraba un enigma en su estructura, y cada uno de esos enigmas era también un secreto de mi pasado y de mi carácter. (p.596)

¹⁵⁵ Abate (2004): “En efecto, en la filosofía humanista –basada en virtud y sabiduría–, el héroe (la ciencia, el hombre) pone en fuga a los monstruos (la ignorancia). Por el contrario –e irónicamente– Vicino se espanta del fantasma... y decide crear el Sacro Bosque de los Monstruos. ¿Lo hace para conjurarlos?, ¿para ponerlos en fuga por la luz de su intelecto?, ¿o para testimoniar un homenaje imperecedero al triunfo de los monstruos sobre él?” (p.93)

Inventor de monstruos simbólicos, en el parque de Bomarzo, no me percaté de que yo mismo me había convertido en un monstruo, al tratar de realizar la síntesis astuta de las contradicciones. (p.679)

En síntesis, las alusiones a la ballena y a Cellini/Astolfo en *Bomarzo*, nos permiten concluir que lo monstruoso no solo es parte del Sacro Bosque, sino también, constitutivo del personaje central. Pier Francesco apela a la fantasía de Ariosto y también a la amistad de Cellini/Astolfo para no sentirse un monstruo solitario. Construye así un contexto en el que lo monstruoso, lo diferente, lo ambiguo son aceptados. Entre los monstruos del *Furioso*, en medio del Sacro Bosque, o junto a Cellini/Astolfo y sus jóvenes amigos, ya no se siente un extraño, como le ocurriera con su propia familia. Esta es su manera de superar las dicotomías antes planteadas, lo que el mismo narrador denomina: “la síntesis astuta de las contradicciones”.

3.2.4.5.4 Los anillos mágicos

En este apartado intentamos pensar la intervención de la figura del anillo mágico en *Bomarzo*. Con el objetivo de explorar sus resonancias, debemos enmarcarlo en la aparición de los distintos anillos en la novela.

En principio, afirmamos que la relación carencia/compensación se da en este tópico, de dos maneras. Por un lado, ante la posibilidad de la muerte de Adriana dalla Roza, se apela a un anillo que brinde la protección mágica a la niña. Es decir, la dicotomía que se presenta es entre la enfermedad que lleva a la muerte, y la salvación mágica por medio de la sortija. Debido a ello, se hace alusión al anillo mágico de Angélica, motivo que toma Ariosto de Boiardo.

En segundo lugar, en el caso del anillo/talismán de acero y oro que Cellini/Astolfo le regaló a Pier Francesco, la relación carencia/compensación se constituye entre la sensación de soledad e indefensión que Vicino experimenta en varios episodios de su vida, y la proximidad del anillo de Cellini, que le otorga aplomo y seguridad. Dado que Pier Francesco vincula a Cellini con Astolfo, el anillo se inviste de los poderes pertenecientes a los objetos mágicos que Astolfo utiliza en el *Furioso*.

La intención es explorar el matiz sobrenatural de estas referencias y el modo en el que la razón influye sobre la magia de los anillos.

Los objetos, tanto para el autor Manuel Mujica Lainez, como para el narrador de esta novela, revisten un misterio que fácilmente los transforma en receptáculos de lo invisible, en conductos para comunicarnos con el inconsciente o con mundos extraños.

En la tierra de *Bomarzo*, “las piedras de los anillos” (p.69) constituyen junto a la alfarería, los espejos, los candelabros, parte de un pasado legendario y misterioso, presencias etruscas y romanas, que le permiten al protagonista, sentirse heredero de “los héroes de Etruria”. Esta primera mención de los anillos claramente evoca un mundo inefable y difuso, un mítico origen. También se mencionan anillos en cuyas piedras se tallan los escudos familiares, la rosa y la sierpe (p.492) o sortijas de su colección “que incluían en sus sellos desde los perfiles de Marco Aurelio y Faustina y Antonino Pío y su mujer, hasta las cabezas de Alejandro, Escipión, Pompeyo, el cónsul Marcelo, Casio, Tiberio, Nerón, Séneca, Ovidio, Medusa, Hércules y Antíope” (p. 566). Los anillos son signos de poder, como el zafiro que ostenta el cardenal Passerini, son objetos de colección, y como dijimos antes, talismanes de buena suerte.

Es decir, el anillo tiene una función privada, de amuleto personal, de objeto mágico y también, pública, como símbolo de poder terrenal; conjuga en sí mismo y a través de sus piedras preciosas, los poderes del cielo y de la tierra. De allí que cierre el círculo de la vida de Vicino, en la boca del infierno.

El anillo “de acero puro, incrustado de oro” (p.74) que el orfebre Benvenuto Cellini, regala a Vicino, y que este llevará en el índice izquierdo y luego, en el meñique, es un amuleto, un talismán y también un atributo de distinción, pues lo usa “como si fuera un regalo del papa”:

...a pocas añoro tanto como a esa sortija de oro y de acero que hacía girar en mi meñique y cuyo contacto creo que me transmitía, por su condición de talismán y porque había sido cincelada por el orfebre más admirable de toda las épocas, un poder mágico que si no fue el de lograr la felicidad anunciada, por lo menos me ayudó a enfrentar, constantemente unida a mí, ciñéndome, la tristeza hostil del mundo. (p. 74)

Otro anillo con connotaciones importantes es el que ostentaba “el topacio” en el anular de Adriana dalla Roza, “la romana a quien tanto amé” (p.93). Ese anillo, según dice el narrador, era un escudo contra las trampas de Eros. En este sentido, recordemos que dentro la simbología del anillo, está la alusión por reducción, al cinturón protector de un tesoro o un secreto, tal como la castidad (Chevalier, 1969, p.100). Dado que como estamos postulando en este trabajo, el personaje de Vicino vive su vida en relación con los personajes del *Orlando furioso*, que son como una segunda trama que se teje entre los hilos de su propia historia, ese anillo de Adriana, remite al de Angélica, así como Beppo, es una nueva versión de Brunello, “el siervo ladrón, el que robó a Angélica el anillo encantado” (p. 125), pues “el anillo, el mágico anillo que constituía para Adriana una defensa semejante a la de una armadura hechizada, no apareció entre las cuatro paredes” (p.131). Leemos en *Bomarzo*:

El topacio de las vírgenes se había volatilizado, se había tornado invisible, como el anillo que, en el *Orlando Enamorado*, su padre dio a Angélica, y que usufructuaba la virtud de hacer desaparecer a quien se lo metía en la boca y de conjurar cualquier encantamiento cuando se lo llevaba en el dedo. El siervo Brunello, mandado por el rey Agramante, robó la sortija de Angélica y consiguió el reino de Tingitana. Alguien había robado la sortija de mi hermosa y había conseguido tal vez otro reino. (p.134)

La sortija de Cellini acompaña a Vicino en momentos decisivos. Así, por ejemplo, en el conjuro que realiza el paje Silvio de Narni. La visión de este anillo cierra la novela, junto a otro símbolo, el rosario que llevaba siempre enroscado en la muñeca.

Pero antes de ese momento, hay un episodio que deseamos resaltar, por su connotaciones simbólicas. El anillo de Benvenuto, se enfrenta a la serpiente, que acecha cerca de un arroyo. El narrador queda inmovilizado por el pánico, mientras aprieta el anillo, y la mirada se paraliza en los “ojos crueles” del animal. La tensión se deshace por la aparición de Zanobbi y Andrea, “con sólo unos lienzos anudados alrededor de las cinturas, corriéndoles el agua por el pelo y el tórax. Morenos, lustrosos...en sus cuerpos tensos permanecía intacta...la belleza de las estatuas” (p. 578).

La vida, la muerte y la belleza se encarnan en esta tensión. Tres anillos: el de Benvenuto, el de las cinturas de los dos personajes y el de la serpiente.

La novela se cierra, decíamos, con la muerte del protagonista, y con su mirada fija en el anillo, que ahora ya sí, exhibe su centro vacío como un lugar de tránsito, de pasaje hacia otro mundo:

...y mis labios quedaron inmóviles a mitad de camino, entre la sarta de cuentas negras y el anillo de Benvenuto Cellini, el de acero puro, lo último, en mi meñique crispado, que mis ojos vieron, antes de que la noche implacable los cegara y me arrastrase, pobre monstruo de Bomarzo, pobre monstruo pequeño, ansioso de amor y de gloria, pobre hombre triste, hacia el bosque de los verdaderos monstruos y de la postrera, invencible, apaciguadora luz. (p.696)

En el *Orlando furioso*, recordemos que el anillo se incorpora a la estructura de un poema narrativo que se presenta como continuación de otro, el *Orlando enamorado* de Boiardo, y por lo tanto, varias veces se hace referencia a hechos ocurridos en el poema anterior.

Así, en XI, 4 cuando Angélica reconoce el anillo, en la mano de Ruggero, se relatan eventos anteriores: se explica que se trata del anillo que ella llevó a Francia en su primer viaje con su hermano, el que deshizo los hechizos de Malagigi en la cueva de Merlín, aquel con el que libró a Orlando del poder de Dragontina, y con el que volviéndose invisible, pudo huir de la torre en la que un viejo malvado la encerrara y que finalmente, le robó Brunelo. Es el anillo que Bradamante le quitó a Brunelo y entregó a Ruggero, el que volvió a las manos de Angélica, cuando ella despojó a Ruggero del mismo. Se trata de un anillo que, como dijimos anteriormente, tiene una doble propiedad, por un lado, colocado en el dedo, deshace todo encantamiento, es decir, es un arma contra los hechizos, y por otro lado, colocado en la boca, tiene el poder de volver invisible a su portador.

Ya hemos analizado cómo el anillo mágico le permite a Ruggero distinguir apariencias de realidades, en el episodio de la hechicera Alcina. Pero en ese episodio también se aludía al poder de la razón, el cual se consideraba superior a la magia, según el narrador del *Furioso*. También Bradamante utiliza el anillo mágico para deshacer hechizos, pero lo que prima en su éxito para resolver las distintas situaciones en las que se ve envuelta, no es la magia, sino su inteligencia y astucia. El “anillo mágico” es sólo un auxiliar de la guerrera. El mismo anillo ayuda a Angélica a huir de los distintos paladines que la persiguen, sean estos cristianos o paganos, por ejemplo, Ruggero, Orlando, Sacripante o Ferragut; y por otro lado, también le permite desbaratar la magia de Atlante. En XII, 35, Angélica se burla de los caballeros Orlando y Ferragut, y desde la invisibilidad que le otorga el anillo, les roba el yelmo, mientras luchan.

Es así que la posesión del anillo, hace que Angélica reflexione sobre sus propias capacidades y confiada en sus poderes, se descubra a sí misma, y decida continuar su camino sin tener que acudir a ningún paladín que la defienda. Sólo aceptará la compañía de Medoro, el soldado herido de quien se enamora, aquel a quien elige. El motivo del “anillo mágico” actúa como símbolo de la interioridad de Angélica, de su fuerza personal, de su descubrimiento de la capacidad de elección en un mundo de caballeros y hechizos.

Destacamos en este apartado, el anillo de Adriana dalla Roza que convoca al de Angélica en el *Furioso*, y aquel otro que le regaló a Vicino, el orfebre Cellini, porque ambos condensan la mayor carga de sentido: permiten el paso de una realidad a otra, de una vida a otra; el primero, de la mediocre realidad del pequeño jorobado, al mundo encantado de Angélica en el *Orlando*, el segundo, de la vida, a la muerte. En ambos casos, el narrador pretende lograr una ayuda, una compensación para su triste realidad, sea esta la de la inminente muerte de Adriana, o la suya propia. Quiere evitar la primera, al convocar al anillo de Angélica; quiere que el anillo del orfebre lo ayude a atravesar la segunda.

3.2.4.5.5 Astolfo, las arpías y la inmortalidad

La novela recoge uno de los tópicos renacentistas, la cuestión de la prolongación de la existencia a través de la poesía, las armas o los hijos¹⁵⁶. Asimismo, los diálogos entre Vicino y Paracelso, suman información sobre los debates de época en relación con la inmortalidad del alma y del cuerpo.¹⁵⁷

Pier Francesco alude reiteradamente al horóscopo que le realizó Sandro Benedetto, aquel que le auguró una vida sin término; también al vaticinio de la monja de Murano¹⁵⁸, el que le indicaba que algún día el duque se miraría a sí mismo y por último, y en consonancia con lo anterior, hay varias referencias a la búsqueda de las cartas del alquimista Juan Dastyn¹⁵⁹, búsqueda que realiza por consejo de Paracelso, ya que aparentemente albergaban secretos sobre la inmortalidad de los cuerpos. También en el Sacro Bosque, como ya lo hemos mencionado anteriormente, una de las esculturas se refiere a este tema central de la novela, la imagen de Neptuno¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Así, por ejemplo, el cardenal Franciotto Orsini le dice a Pier Francesco: “La inmortalidad, Vicino, pobre Vicino –susurró con un hilo de voz-, es la sucesión en el tiempo. Somos eslabones de una cadena inmensa. Cuando tengas un hijo, serás inmortal” (p.415). Tanto en el caso de la guerra o de la poesía, Vicino se declara fracasado, puesto que la giba le impide ser un buen soldado, y el poema que escribe en homenaje a Bomarzo, no logra concretarse. Reflexiona Vicino: “¿Dónde estaba, dónde se escondía mi gloria, la gloria personal, particular, especial de Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, la gloria rara y mía que me justificaría ante los demás y ante mí mismo? La había buscado en un manuscrito indescifrable y en un poema penoso y ahora la buscaba en una guerra triste hacia la cual no me atraía ninguna vocación. ¿Existiría en verdad, existiría esa gloria?”. Nosotros podemos pensar que sólo las memorias del Duque, es decir, la novela misma, lograrán esa gloria y le permitirán disfrutar de otra forma de inmortalidad.

¹⁵⁷ Dice Paracelso al Duque: “Por lo menos desde 1513, a raíz de una constitución de León X en el Concilio Luterno, se ha establecido la inmortalidad e individualidad del alma, contra los que aseveran que no hay más que un alma para todos los hombres. (...) lo realmente interesante, no es la inmortalidad del alma, sino la inmortalidad del alma dentro de la del cuerpo: permanecer, permanecer aquí en este mundo, en este lado del espejo.” (p.344)

¹⁵⁸ “Silvio de Narni me llevó, el día de la partida, un manuscrito de la monja visionaria de Murano, una epiléptica a quien consultaban porque vaticinaba con acierto. Había anunciado que el papa Clemente sería sustituido muy pronto por otro, de origen francés y ciertos estudiosos sostenían que los Farnese procedían de Francia, y lo confirmaban las lises de su blasón. La monja me escribió sólo una frase: *Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo*. Era una frase sibilina, cuyo sentido no comprendí hasta mucho, muchísimo más tarde. De cuanto me profetizaron, en el inextricable enredo de augures en el cual se desenroscó el hilo de mi vida alucinada, fue lo más preciso, lo más justo.” (p. 370)

¹⁵⁹ “Juan Dastyn envió al cardenal Napoleón Orsini, hacia 1340, unas cartas en las que le comunicaba sus investigaciones en torno de la inmortalidad y el fruto de las mismas. Parece ser que el fraile privilegiado, que se alimentaba de raíces y no bebía ni agua, había topado no sólo con la solución de la fácil riqueza sino también con la de la indestructible eternidad. Esas cartas estarán en algún sitio.” (p. 347)

¹⁶⁰ “La peña más alta se transmutó en un Neptuno desmesurado que apoyaba el desnudo torso en un muro ciclópeo. Era, con sus barbas y su cabellera derramadas sobre los hombros y el pecho, la alegoría pujante del mar, del infinito oceánico, de la eternidad, de la inmortalidad, del gran sueño que nació cuando abrí los ojos a la vida.” (p. 598)

Ya hemos mencionado que durante la lectura de la obra, el lector sospecha que el protagonista ha alcanzado algún tipo de inmortalidad, ya que el narrador juega libremente con el tiempo histórico y es capaz de comparar a escritores del siglo XVI con sus pares del siglo XX, por ejemplo. Esa sospecha se resuelve en el último capítulo de la novela, cuando nos enteramos de que el Duque murió envenenado, pero el escritor ha recuperado su memoria a través de un proceso de reencarnación. Esta resolución permite comprender lógicamente la identificación entre autor implícito representado, narrador y protagonista.¹⁶¹

La escena fundamental en la cual se produce el reconocimiento del carácter mortal del héroe, es decir, cuando el Duque se encierra en la caverna denominada “la boca del Infierno”, toma el brebaje que le han preparado y descubre que es simplemente un veneno que lo llevará a la muerte¹⁶², es presentada como una analogía de la escena en la que Astolfo encierra a las arpías en la gruta.

La testa colosal reproducía, ensanchada, multiplicada, a la que se me había aparecido en el espejo, de modo que apreté los puños al ingresar en su interior, pero no experimenté ninguna angustia sino una bienandanza incomparable (...)

Una puerta de bronce clausuraba la boca del mascarón, y la cerré. Se insinuó delante de mí como una alegórica pintura de Botticelli, la escena del *Orlando Furioso* en que Astolfo obstruye la entrada del Infierno con árboles de pimienta y plantas de amonio, para que las arpías no escapen de su prisión, antes de ser recibido en el Paraíso por San Juan. La diferencia fincaba en que yo quedaría adentro, con las arpías. (p. 693)

¹⁶¹ “Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde —y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa de Sandro Benedetto, porque quien recuerda no ha muerto—, de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor, y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas.” (p.695)

¹⁶² “Entonces comprendí que iba a morir; comprendí que no iba a vivir para siempre, sino a morir en seguida; comprendí que Cleria, despechada, le había comunicado a Nicolás cuál era la parte esencial que me incumbía en la muerte de su padre, y que el muchacho había mezclado el veneno, mientras caminábamos rumbo al Orco, en el mismo cáliz donde Salomón Luna volcó el filtro que me procuraría la eternidad anunciada por Benedetto. Mi fin resultaba tan paradójico, tan digno de la contradicción de mi vida, tan perfecto, tan propio para fascinar, con su exacta estructura, al poeta que soñé ser, que a pesar de mi espanto, sonreí.” (p. 695)

Ante la muerte de Pier Francesco, comprendemos que el narrador y protagonista de la novela ha fracasado en su denodada búsqueda de la inmortalidad. La poción mágica no era tal, había sido un engaño, y el horóscopo no se había cumplido.¹⁶³ Sin embargo, el último párrafo de la novela nos indica que a pesar de todo lo dicho, las memorias de ese personaje han podido habitar en otro siglo, por lo que hay un hecho sobrenatural que el lector debe aceptar para que el pacto ficcional pueda concretarse. Analicemos brevemente el episodio del *Furioso* aquí aludido.

En el Canto XXXIII del *Orlando furioso*, se describe el extenso viaje que realiza Astolfo, volando sobre el hipogrifo. Recorre inmensos territorios, Francia, España, África. Visita al Rey Senapo, o Preste Juan, emperador del reino cristiano de Etiopía, quien habita un palacio hecho de oro y piedras preciosas, conforme la tradición de exotismo con la que se describían las tierras del Preste Juan. Según las leyendas que recoge el *Furioso*, el Rey Senapo sufría dos castigos, la ceguera y el hambre, porque las arpías¹⁶⁴ no le permitían probar bocado, ya que se arrojaban sobre los banquetes en cuanto los preparaban y no sólo consumían lo servido sino que infectaban con su pestilencia todas las comidas. Ese castigo era infringido por Dios a Senapo, porque este lo había desafiado con soberbia en el Paraíso terrestre. Según las profecías, un caballero montado en un caballo alado, derrotaría a las arpías y detendría su martirio. En principio, Astolfo niega que él sea un ángel que haya venido a liberar a Senapo, pero sin embargo, intenta derrotar a las arpías con su espada. Dado que no lo logra, trama un ardid para engañarlas. Hace que Senapo y sus caballeros se tapen los oídos con cera, organiza un banquete para atraer a las arpías, y luego tañe el cuerno. Ellas huyen despavoridas ante los terribles sonidos del cuerno de Astolfo, y él las acorrala en una gruta, al pie del monte donde el río Nilo tiene su fuente, la puerta del infierno.

Para impedir que salgan nuevamente
aquellas bestias de voraces vientres,
reúne piedras y destroza arbustos
(los hay de cinamomo y de pimienta)

¹⁶³ “Murió esa noche de mayo de 1572 en que yo, tumbado sobre la mesa de la Boca del Infierno, sentí el frío de la piedra contra mi cara. Un frío más intenso empezó a invadirme las piernas y la cintura y a helarme el corazón, y lo único que distinguía, pues casi no podía moverme, eran mis manos, los largos dedos del retrato de Lorenzo Lotto. Me estiré, gimiendo.” (p.696)

¹⁶⁴ “Eran siete, formando un solo grupo, / todas con rostro de mujer famélica, / pálidas y chupadas por el hambre, / y más horribles que la misma muerte; / con grandes alas, feas y deformes, / manos rapaces, uñas retorcidas, / grande y fétido el vientre, larga cola / cual de sierpe que gira y que se enrosca.” (XXXIII, 120, 1-8)
Erano sette in una schiera, e tutte / volto di donne avean, pallide e smorte, / per lunga fame attenuate e asciutte, / orribili a veder più che la morte. / L'alaccie grandi avean, deformati e brutte; / le man rapaci, e l'ugne incurve e torte; / grande e fetido il ventre, e lunga coda, / come di serpe che s'aggira e snoda. (XXXIII, 120, 1-8)

y fabrica con ellos una especie
de vallado a la entrada de la gruta:
y le sale tan bien aquel trabajo
que las arpías restarán debajo. (XXXIV, 46, 1-8)¹⁶⁵

Visita entonces el infierno¹⁶⁶, luego asciende al paraíso terrestre y finalmente, con la ayuda de San Juan Evangelista, llega a la luna donde recoge la ampolla que contiene el juicio de Orlando. Ese es el primer paso para devolver el discernimiento al paladín, puesto que ya había culminado el tiempo del castigo que Dios le impuso por abandonar la defensa de la cristiandad en pos del amor de una pagana.

En el *Orlando furioso*, las arpías, figuras de la tradición clásica, son interpretadas en el sentido alegórico medieval, pues si bien son mujeres hambrientas, hediondas, pestilentes, aladas, también son leídas como símbolos de la codicia y la falsedad, pues significativamente Ariosto indica que han atravesado Italia destruyendo todo a su paso con la guerra, el hambre y la avaricia, tal como lo menciona el apesadumbrado comentario del narrador al inicio del Canto XXXIV.

El hecho narrado es simple, Pier Francesco Orsini muere envenenado dentro de una de las esculturas del Sacro Bosque, la denominada “Boca del infierno”.

Esa muerte clausura la posibilidad de la inmortalidad, cuya denodada búsqueda ocupa muchas horas de su historia personal.

Sin embargo, la narración del acontecimiento abre otra forma de inmortalidad, la de la reencarnación en un escritor del siglo XX que recupera esa memoria. El discurso se apropia entonces, de ese evento y lo vincula por analogía con la historia de Astolfo y las arpías relatada en el *Furioso*. En el esquema de análisis propuesto, la situación de carencia es en este caso, la imposibilidad de prolongar la vida eternamente, y la alusión al episodio de Astolfo y su clausura de la gruta en la que encierra a las arpías, construye un marco

¹⁶⁵ E perché del tornar la via sia tronca / a quelle bestie c'han sì ingorde l'epe, / raguna sassi, e molti arbori tronca, / che v'eran qual d'amomo e qual di pepe; / e come può, dinanzi alla spelonca / fabrica di sua man quasi una siepe: / e gli succede così ben quell'opra, / che più l'arpie non torneran di sopra. (XXXIV, 46, 1-8)

¹⁶⁶ El paladín, con aquel cuerno horrísono / seguía y ahuyentaba a las arpías / hasta que se detuvo al pie de un monte, / ante una gruta en la que entraron ellas. / Puso atento el oído en la abertura / y oyó un fragor que desgarraba el aire / de eternos llantos, gritos y lamentos, / señales evidentes del infierno. (XXXIV, 4, 1-8) Il paladin col suono orribil venne / le brutte arpie cacciando in fuga e in rotta, / tanto ch'a piè d'un monte si ritenne, / ove esse erano entrate in una grotta. / L'orecchie attente allo spiraglio tenne, / e l'aria ne sentì percossa e rotta / da piantì e d'urli e da lamento eterno: / segno evidente quivi esser lo 'nferno. (XXXIV, 4, 1-8)

sobrenatural que compensa la situación de carencia por la limitación de la vida de Vicino, al fin y al cabo, simple mortal. La interpretación de esta analogía nos permite advertir que Astolfo es un viajero de espacios sobrenaturales, atraviesa el infierno, el paraíso terrestre, llega al cielo y vuelve a la tierra. Su lucha con las malvadas arpías, símbolo de todos los males sufridos por Italia, es un hito más en la trayectoria del caballero inglés, dotado de poderes mágicos. Pier Francesco, en cambio, se ve a sí mismo como quien ingresa en el espacio oscuro del infierno, y no sale de allí, su propia monstruosidad lo hace sentirse afín a las arpías, lo lleva a pensar que con ellas habrá de compartir el encierro. Desearía ser un viajero heroico como Astolfo, en su destacada misión de devolver a Orlando, el discernimiento, pero percibe que no posee ninguno de los rasgos del héroe inglés.

La fuerza compensatoria de esta evocación es la posibilidad de salir del Infierno, de la mano de Astolfo, el caballero inglés, y compartir con él, la heroica posibilidad de la inmortalidad. Sin embargo, ello no se produce, o al menos, no lo hace del modo que Pier Francesco hubiera deseado.

3.2.4.5.6 Aquilante el Negro y Grifone el Blanco

La identificación de Abul con Aquilante el Negro y de Pier Francesco, con Grifone el Blanco coloca a ambos personajes en la atmósfera prodigiosa de los caballeros¹⁶⁷ en pos de aventuras. No sólo se trata de la fuerza descomunal o la cortesía ejemplar, sino también de la invocación de un mundo de maravillas, ya que ambos hermanos eran protegidos por dos hadas.

Pier Francesco ha fracasado como soldado, como escritor y como amante. Es un príncipe, pero deseó ser un gran caballero, un héroe que conjugara la belleza del porte, la fuerza y el valor en el combate, la protección hadada y la variedad de aventuras. Acude a la pareja de Aquilante y Grifón para imaginar un mundo en el que pudiera ser la pareja de Abul, un gemelo con quien tratarse de igual a igual y compartir aventuras. En realidad, Abul es sólo un esclavo, pero su belleza le permite imaginarlo como un héroe ariostesco. Vicino dista mucho de parecerse a uno de esos caballeros: su cuerpo deforme, su falta de virtudes, y la ausencia de protección mágica, lo condenan a una vida solitaria muy alejada de la gloria que deseaba hallar en la guerra, o de la fama como caballero cortés.

¹⁶⁷ “El gallardo Grifón cogió a dos de esos / que estaban junto al puente levadizo. / De un gran mazazo le esparció al primero / los sesos por el suelo, y el segundo / salió volando sobre las murallas / y cayó en la ciudad.” (XVIII, 6, 1-6). “Grifon gagliardo duo ne piglia in quella / che’l ponte si levò per lor sciagura. / Sparge d’l’uno al campo le cervella; / che lo percuote ad una cote dura: / prende l’altro nel petto, e l’arrandella/ in mezzo alla città sopra le mura.”

Su investidura de príncipe le garantiza el temor de sus vasallos, pero no le posibilita satisfacer su deseo de conformar una pareja heroica al modo de Roldán y Oliveros en los cantares de gesta, o de Aquilante y Grifón, tal como se presentan en el *Furioso*.

Ellos eran dos caballeros de Carlomagno, cortesés y cristianos. Su primo era Malgesí, el sabio. Habían sido criados por dos hadas, quienes los habían salvado de niños cuando dos aves enormes los robaron a su madre, Gismunda, y los llevaron lejos de su patria. En el Canto XVI del *Furioso*, por ejemplo, se relata que eran dos valientes hijos de Olivero y se describe su lucha desigual contra el nigromante Orrilo. Astolfo los ayuda en esa batalla y luego los anima a ir a Francia a luchar por Carlomagno y el Imperio, contra el deseo de las hadas, quienes deseaban protegerlos¹⁶⁸.

En el Canto XXX, se señalan las virtudes de ambos hermanos, coincidentes estas con las del perfecto caballero: la armadura impenetrable, el valor extremo y la perfección como guerreros cristianos. Se los identificaba por la vestimenta: “porque solían ir muy bien ornados: uno de negro hasta los pies vestido / y el otro hasta los pies todo de blanco.” (XXXI, 40, 2-4)¹⁶⁹.

Se trata de aquellas características y valores que Pier Francesco no logra encarnar en su existencia, aquello que añora pero no posee: la belleza, el valor, la hermandad en las aventuras y la fama que depara la victoria guerrera.

3.2.4.5.7 Equívoco, disfraz, sexo y perturbación

No pocas veces alude la novela, a una de las carencias fundamentales sufridas por el protagonista, la imposibilidad de lograr la plena satisfacción sexual, pues aunque es atraído por bellos cuerpos masculinos, resulta forzado por su familia, a comportarse como un varón heterosexual, lo cual le genera frustraciones que se desahogan en situaciones violentas. De ahí que el motivo del travestismo¹⁷⁰, el equívoco o la ambigüedad se reiteren de diversas maneras en los distintos episodios de la vida de Pier Francesco.

¹⁶⁸ “Grifón se viste sus lucientes armas, / que no tienen igual, porque las hizo / duras e impenetrables al forjarlas / el Hada blanca con sus manos mágicas.” (XVII, 70, 5-8) “Grifon le lucide arme si rimette, / che son di quelle che si trovan rade; che l`avea impenetrabili e incantate / la Fata bianca di sua man temprate.”

¹⁶⁹ “(...) però che quelli sempre erano usati, / l`un tutto nero, e l`altro tutto bianco / vestir su l`arme, e molto andaré ornati.” (XXXI, 40, 2-4)

¹⁷⁰ El motivo del travestismo aparece reiteradamente en *Bomarzo*, por ejemplo, a Vicino, sus hermanos lo obligan a vestir ropas de mujer, en señal de burla; Cellini relata cómo a falta de una meretriz que lo acompañara, “urdió vestir con ropas femeninas a un muchacho de dieciséis años”. (p.77); en la historia que relata el narrador ciego en la plaza, sobre Ginebra casada con el jorobado de Ravena, este intenta poseer a un criado, un hombre disfrazado de mujer. (p. 157). El disfraz produce inquietud, confusión, perturbación, en relación con la categoría de género.

El narrador mantiene relaciones tanto con hombres como con mujeres,¹⁷¹ sin embargo, sólo las descripciones de los jóvenes cuerpos varoniles tienen en *Bomarzo* una sensualidad manifiesta¹⁷².

La importancia de esta dualidad se condensa en una de las estatuas del Sacro Bosque de los monstruos, la del bifronte Jano, cuyas dos caras representan lo masculino y lo femenino, según el deseo del Duque¹⁷³. En este sentido, también destacamos la mención de la pareja de jóvenes, Porzia y Juan Bautista Martelli, los mellizos que remiten a la figura del andrógino y por ello, atraen al protagonista.

Porzia y Juan Bautista Martelli¹⁷⁴ tienen apenas dieciséis años, son hijos de Manucio

¹⁷¹ “Como las personalidades más descolantes de entonces, como Miguel Ángel, como Benvenuto Cellini, como Lorenzo Lotto, como Pietro Aretino, como Lorenzaccio, como el jefe heroico de las Bandas Negras, entré en el jardín terrible, poblado por una vegetación de espesa savia voluptuosa, sin separar las fronteras sexuales. Abul, Adriana dalla Roza, Porzia, Juan Bautista, Violante, Fabio, me sedujeron por igual. No distinguí, no separé. Me quemé en las hogueras de las almas y los cuerpos, buscando, más allá de las diferencias y las oposiciones, el apasionado fulgor.”(p. 562)

¹⁷² “Juan Bautista, poco acostumbrado al vino, sufrió pronto sus efectos. Parecía endemoniado. Obedeciendo a una insinuación de Pier Luigi y antes de que yo pudiera detenerlo, porque los muchachos vestidos de mujeres me interceptaron el paso con sus faldas opulentas, en la embarcación insegura, se despojó de las ropas, hasta quedar totalmente desnudo. Entre los aplausos de los tripulantes de nuestra góndola y de las vecinas, se irguió como un bronce de Juan de Bolonia o de Benvenuto, como uno de esos delicados bronce de Benvenuto que se alzan en la base del “Perseo”, y empezó a fingir con ademanes torpes que era una estatua. Su cuerpo enjuto, ceñido en la breve cintura, estirado en las largas piernas, espejeaba bajo el claror de la luna y de las farolas” (p.362). También en el episodio en el que intenta vengarse de Julia por no poder consumar el matrimonio, son los cuerpos masculinos los que están más claramente descritos a través de los rasgos que destacan su sensualidad, en este caso, Juan Bautista y Segismundo: “El calor apretaba todavía y lo aproveché para que ambos muchachos anduvieran semidesnudos, suprimida la camisa y subrayado el cuerpo por el ceñimiento procaz de las calzas y, con ellos así vestidos –o desvestidos-, se me solía ver entre sus torsos brillantes, apoyado en las balastradas o riendo a la sombra de los jarrones de terracota del jardín que decoraban rosas y laureles” (p.412). Asimismo, y como ya lo hemos mencionado, en relación a Zanobbi y Andrea, se da esta misma forma de representación, dos jóvenes varones, comparados con obras de arte, de atractivo sensual: “Probablemente estaban bañándose en el arroyo, porque seguían con sólo unos lienzos anudados alrededor de las cinturas, corriéndoles el agua por el pelo y el tórax. Morenos, lustrosos, se los hubiera tomado, como a la serpiente, por los habitantes inmortales del bosque, y era tal su armonía que, a pesar del peligro que me inmovilizaba, pensé que en sus cuerpos tensos permanecía intacta, derrotando al tiempo, la belleza pura de las estatuas que no hemos podido imitar.” (p.578)

¹⁷³ “Y por fin, nadie, ni siquiera Zanobbi que esculpió esa doble cabeza, adivinó que el bifronte Jano, que mostraba un rostro femenino y uno masculino, inseparables, constituía para mí el emblema dual de Eros, que desde que abrí los ojos al amor me acosó y acongojó con sus semblantes opuestos y complementarios.” (p.600)

¹⁷⁴ “Porzia y Juan Bautista eran muy hermosos, rubios, finos, tan idénticos que se los confundía cuando cambiaban sus trajes por broma. No me extrañaría que llevaran en las venas, por imprudencia de alguna antecesora, sangre de Orsini. (...) Messer Pandolfo les había explicado rudimentos de latín, de matemáticas y de música, que su inteligencia aprendió fácilmente, y ambos poseían un don feliz para inventar bailes y pantomimas. Mi abuela los llamaba de tanto en tanto a su habitación a fin de que, dirigidos por Maerbale, la distrajeran con sus graciosos remedos. Solía vérselos solos, por los senderos de Bomarzo, armando trampas para atrapar pájaros, pescando o buscando piedras bonitas.”(p.205)

Martelli, administrador de los bienes del padre de Vicino. Sus cuerpos gemelos¹⁷⁵ casi idénticos, bellos en su manifiesta juventud, apenas diferenciados en su sexualidad femenina o masculina¹⁷⁶, con sus formas gráciles, similares a pinturas o esculturas, son un provocador atractivo para el Duque de diecisiete años y su paje, Silvio de Narni.

A modo de diversión, Pier Francesco y Silvio de Narni deciden “corromper” a los mellizos Martelli. Para ello, primero se dedican a contarles historias de grandes artistas de la antigüedad y personajes nobles quienes desarrollaron perspectivas disidentes sobre la sexualidad¹⁷⁷, de modo que los mellizos vieran que los señores eran superiores a los villanos en cuanto a las libertades asociadas al sexo. Como parte de su educación, pasean con ellos en parejas alternadas y participan en diversos juegos. Finalmente, en el sepulcro de Piamiano, Silvio y Vicino abordan físicamente a los mellizos.¹⁷⁸ El episodio es violento, los mellizos se atemorizan, huyen y relatan lo sucedido a su padre. Silvio y Vicino, para evitar ser castigados por Gian Corrado Orsini, traman un conjuro.

Los mellizos son personajes relevantes, pues aparecen una y otra vez en el hilo de la diégesis. Porzia se transforma sucesivamente en prostituta, luego, en mujer de Silvio, amiga de Pantasilea, y pareja del noble de Mugnano. Juan Bautista sigue ligado a los Orsini y muere asesinado en Venecia.

La ambigüedad, el travestismo¹⁷⁹, la figura del andrógino, y el homoerotismo, entendido este último en el sentido amplio como relaciones entre personas del mismo sexo, son una

¹⁷⁵ “Me volví hacia él y retrocedí medroso, porque creí que de la tiniebla en la que palpitaban los débiles cirios emergía, bañado en llanto, el rostro espectral de Juan Bautista. Pero no era él. Era su melliza, Porzia, tan idéntica a su hermano que asombraba.” (p.536)

¹⁷⁶ “...Porzia Martelli, bifurcación del torrente pasional o exaltación aceptada de otras turbaciones de más trastornador escalofrío, a causa de ese Juan Bautista tan inseparable de ella, tan enraizado en su carne gemela que ambos formaban una sola y bicéfala seducción...”(p.265)

¹⁷⁷ El narrador mantiene una actitud valorativa incierta respecto a las relaciones homo-eróticas, pues si bien hay episodios en los que parece justificarlas, en otros, se oculta y avergüenza: “Me angustiaba que me hubieran sorprendido así, en medio de esa gente, pero el destino quería que cada vez que participaba involuntariamente de una escena ambigua –como cuando Benvenuto Cellini me besó en la playa del castillo del Palo- uno de mis hermanos fuera testigo de mi actitud. Me sentí enrojecer hasta la raíz de los cabellos (...)”. (p.363)

¹⁷⁸ “Sólo diré que, por la expresión espantada de los mellizos, me percaté, cuando caímos en la tierra húmeda, de que me había equivocado al pensar que ya estaban sazonados para la aventura definitivamente. Sus pupilas iguales se dilataron por igual en el penumbroso reducto que la Muerte regía. Y diré que sus cuerpos magros, color arena, de caderas enjutas, eran tan iguales que costaba reconocerlos a la escasa luz. Al aflojar el enlazamiento, ambos escaparon, como dos animalitos, y Silvio y yo quedamos tendidos sobre la tierra. Apagóse la antorcha, y las arañas, una a una, regresaron a la paz de los rincones, a tejer de nuevo, encima de los rostros inmutables de los etruscos, sus velos de bruma.” (p.210)

¹⁷⁹ Sandro Abate (2004) en *El tríptico esquivo* afirma que el motivo del travestismo es una de las más hondas obsesiones vitales de Mujica Lainez y se reitera en sus distintas novelas y cuentos como una búsqueda identitaria de completud y una pregunta inquietante por la sexualidad humana.

constante en la obra de Mujica Lainez.¹⁸⁰ La representación literaria de esta temática es una de las apuestas disruptivas del autor en la Argentina de los años sesenta.¹⁸¹ En el caso de *Bomarzo*, el narrador afirma que Porzia y Juan Bautista “me perturbaban ya, borrosamente, por eso, tan equívoco, que tenía su semejanza, su juego burlador de sexos, y que me recordaba a ciertos personajes disfrazados de Ariosto.” (p.206)

Al introducir al *Furioso* y el motivo del travestismo en relación con los mellizos, el narrador construye un nuevo refugio para compensar su falta de gozo sexual, su deseo reprimido. Este nuevo refugio es la historia de esos “personajes disfrazados de Ariosto”, los hermanos gemelos Bradamante¹⁸² y Ricardetto.

En el Canto XXV del poema italiano, Ruggero salva a un joven de la hoguera. Advierte que su rostro y aspecto son idénticos a los de Bradamante¹⁸³, su amada, pero la voz y las palabras que le dirige no se corresponden con ella. El enigma se revela cuando el joven dice llamarse Ricardetto y confiesa tener una hermana melliza, Bradamante, con quien habitualmente lo confunden aún los familiares más cercanos.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Peralta, Jorge Luis (2015 a): “Conviene señalar, sin embargo, que a pesar de su centralidad y presencia constante, la disidencia homoerótica no es la única que articula la obra del autor, donde se aprecian muchas otras formas de transgresión a la sexualidad normativa: incesto, fetichismo, onanismo, travestismo. Siempre dentro de ciertos parámetros de decoro y “buen decir”, Mujica Lainez pudo ofrecer visiones alternativas sobre el género y la sexualidad, desafiando, de ese modo, los límites de la moral convencional.” (p.202)

¹⁸¹ Peralta, Jorge Luis (2015 a): “Si bien en la Argentina de los años sesenta se produjeron, como explica Isabella Cosse, una serie de cambios importantes respecto de las convenciones sexuales de décadas anteriores, eso no significó la expansión irrestricta de la libertad sexual. Así lo mostraba la centralidad que mantenía la pauta heterosexual, la sexualidad unida a la afectividad y las desigualdades de género en relación con la moral sexual. Las cruzadas moralizadoras desarrolladas durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía (1966- 1970) mantuvieron como foco de especial preocupación a los homosexuales y otros sujetos sexualmente transgresores. (206)”.(p.205)

¹⁸² Rígano (2011) analiza la función del travestismo en el texto de Ariosto, en relación con la imagen del andrógino, la sexualidad femenina y la confrontación ser/parecer en la época. Indica que la sola figura de Bradamante, aún sin la coparticipación del gemelo, remite por sí misma a la imagen del andrógino en relación con las amazonas. También afirma: “En el caso de Bradamante, la recuperación de su identidad femenina significa –en el canto XXV- la pérdida de la voz narrativa y la desaparición de la historia suplantada por su gemelo masculino y –en la historia general- el cumplimiento del rol preestablecido desde el modelo patriarcal, es decir, la piedra angular de la familia Este.” (p. 472)

¹⁸³ Ruggero, en cuanto pudo ver el rostro / del joven lagrimoso y abatido, /creyó que estaba viendo a Bradamante, / porque su parecido era asombroso. (XXV, 9, 1-4) Ruggier come gli alzò gli occhi nel viso, /che chino a terra e lacrimoso stava, /di veder Bradamante gli fu avviso, /tanto il giovine a lei rassimigliava. (XXV, 9, 1-4)

¹⁸⁴ Dice Ricardetto a Ruggero: Quizá se trate de una hermana mía, / que ciñe espada y viste de armadura: / somos mellizos, y a tal punto similares, / que ni nuestra familia nos distingue. (XXV, 22, 5-8) Forse una mia sorella stata fia, /che veste l'arme e porta al lato il brando; /che nacque meco, e tanto mi somiglia, /che non ne può discernere la famiglia. (XXV, 22, 5-8)

Ricardetto relata a Ruggero, una historia vinculada con la semejanza con su hermana y las confusiones de ello derivadas. La narración se inicia con un encuentro entre Fiordespina de España, hija del rey Marsilio, y Bradamante; encuentro que se produce en un prado y culmina con un beso en la boca, cuando Fiordespina se enamora de Bradamante, creyéndola un caballero.¹⁸⁵ La historia continúa con la confesión de Bradamante y el amor sin condiciones de Fiordespina, a quien no le importa el hecho de que la otra sea una mujer, aunque sí la apena la situación, porque siente que no podrá saciar su encendido deseo.

Ambas se albergan en la ciudad, Bradamante viste ropas femeninas, duermen en la misma cama y Fiordespina reza a Mahoma para que le cambie el sexo a su amada. Luego, Ricardetto cuenta cómo se aprovechó él de la ocasión y vistiendo la armadura y montando el caballo de su hermana, disfrutó del amor de Fiordespina, vestido de mujer. Comparten el mismo lecho y Ricardetto justifica sus dotes varoniles con una falsa historia acerca de que una ninfa lo convirtió en varón. Al descubrirse el engaño, el padre de Fiordespina lo condena a la hoguera, de la cual Ruggero lo salva.

Volvemos a pensar ahora en *Bomarzo*, y nos preguntamos qué aporta la referencia al *Furioso*. Ambas parejas de hermanos se destacan por la belleza de los cuerpos, la perfección física y la semejanza entre ellos, lo cual los torna peligrosos o extraños. La dualidad es un enigma capaz de “perturbar” a quien se relacione con ellos. El Duque pretende arrasar la extrañeza enigmática mediante la violencia, en el *Furioso* también Ricardetto estará a punto de morir quemado por el Rey, y anular, así, la dualidad con su hermana.¹⁸⁶

Pier Francesco, entonces, mediante esta alusión a “los personajes disfrazados de Ariosto”, logra enmarcar sus acciones en un cuadro mayor, en el que está presente la singular extrañeza que produce el doble femenino/masculino. Los gemelos Porzia/Juan Baustista y Bradamante/Ricardetto extreman la tensión femenino/masculino mediante la semejanza o el disfraz.

¹⁸⁵ Cuando a mi hermana vio, toda cubierta, / excepto la cabeza, de armadura, / y con espada, en vez de llevar rueca, / la creyó sin dudarle un caballero. / Le rindió el corazón estar mirando / tan bello rostro y tan viril figura. / A cazar la invitó, y al poco rato, / juntos entre las frondas se ocultaron. //Ya lejos de los otros, la conduce / a un lugar donde nadie los moleste, / y con pausados gestos y palabras / le descubre la herida de su pecho. / Con ardientes miradas y suspiros / dice el ansia que el alma le consume. / Ora encendida o pálida al fin osa / arrebatarle un beso de la boca. (XXV, 28 y 29) E quando ritrovò la mia sirocchia /tutta coperta d'arme, eccetto il viso,/ch'avea la spada in luogo di conocchia,/le fu vedere un cavalliero aviso./La faccia e le viril fattezze adocchia/tanto, che se ne sente il cor conquiso;/la invita a caccia, e tra l'ombrese fronde/lunge dagli altri al fin seco s'asconde.//Poi che l'ha seco in solitario loco/dove non teme d'esser sopraggiunta,/con atti e con parole a poco a poco/le scopre il fisso cuor di grave punta./Con gli occhi ardenti e coi sospir di fuoco/le mostra l'alma di disio consunta./Or si scolora in viso, or si raccende;/tanto s'arrischia, ch'un bacio ne prende. (XXV, 28 y 29)

¹⁸⁶ Rígano (2011) se pregunta si la hoguera con la que se sanciona a Ricardetto es un castigo para las relaciones lésbicas con Fiordespina o si en realidad se está castigando la distancia entre el ser y el parecer.

Ante la situación de carencia experimentada por el narrador por la imposibilidad de satisfacer su deseo sexual, convoca a los personajes disfrazados de Ariosto para sentirse menos solo, menos diferente, menos monstruoso; es su forma de resistir los esquemas clasificatorios binarios que le impone el mundo moderno.

3.2.4.6 Conclusiones parciales

En primer lugar, planteamos la hipótesis de que la alusión a personajes y episodios del *Furioso* en el texto de *Bomarzo*, posee carácter compensatorio para las situaciones de carencia experimentadas por el protagonista y narrador.

Pier Francesco percibe la finitud de la vida humana; experimenta la insatisfacción sexual y la soledad; y reconoce su propio fracaso como guerrero y escritor. En el mundo cotidiano, se siente monstruoso, es decir, diferente.

Es entonces que la evocación del *Furioso* opera en relación con cada una de esas carencias, para buscar la compensación mediante la referencia a representaciones en las que en muchos casos, lo sobrenatural constituye un rasgo distintivo. Y en las que a su vez, la función retórica de la compensación permite por un lado, evadir aspectos dolorosos de la realidad cotidiana —el desprecio de su familia, la soledad, la insatisfacción sexual, la incompetencia- y por otro, ofrecer una resistencia al avance de un orden de ideas en el que se modifican los valores ligados a la tierra y a las maravillosas aventuras caballerescas, por otros relacionados con la circulación del dinero, el orden burgués y la racionalidad clasificatoria del mundo moderno.

Dado que lo sobrenatural es un elemento clave de ese mundo compensatorio, empezamos por analizar su funcionamiento en el *Orlando furioso* y procuramos demostrar que la representación de lo sobrenatural maravilloso, milagroso, prodigioso y mágico está atravesada en el texto italiano, por el paradigma racionalista del siglo XVI que impide la credulidad ingenua y despliega un velo de escepticismo respecto a los eventos que exceden las leyes naturales. Así, advertimos que en los tres ejes fundamentales del desarrollo de la trama, lo sobrenatural está fuertemente impregnado por la racionalidad, tanto a través de los comentarios irónicos del narrador, la insistencia en detalles realistas o la resolución de situaciones mediante el uso del raciocinio, aún cuando la magia opere como elemento auxiliar.

Pier Francesco Orsini acude al mundo representado por Ariosto con la intención de que sus personajes, y objetos mágicos lo auxilien en diversas situaciones. Pero ni la imaginación sustentada en la historia de Fiammeta, ni la invocación al cuerno de Astolfo

logran impedir que el Duque sea humillado por la cortesana Pantasilea. Tampoco Merlín, el mago y profeta que en el *Furioso* anuncia a Bradamante su ilustre descendencia, interviene a favor de Adriana dalla Roza, quien muere inexorablemente.

La ballena y la orca exhiben su carácter de monstruos prodigiosos, representan las zonas más oscuras del protagonista, quien las inmortaliza en el Sacro Bosque; sin embargo, el episodio del *Furioso* al que se refiere Pier Francesco, el de la isla que en realidad es una ballena, constituye un alegato a favor de la razón, aquella que permite distinguir la verdad de la apariencia y en función de ello, derrotar a los monstruos. Vicino, en cambio, con esta alusión pretende evocar un mundo en el cual sentirse menos solo, menos diferente, aún exhibiendo la verdad de su ser monstruoso, ese mundo no es otro que el Sacro Bosque, y la amistad de Cellini-Astolfo, dos espacios en los que puede refugiarse frente a todo aquello que lo margina por ser diferente.

En el *Orlando furioso*, el poder del anillo mágico de Angélica no implica que los personajes no deban apelar a la astucia, la inteligencia o el engaño para obtener sus fines. El anillo es apenas un ayudante, un auxiliar en la acción. En *Bomarzo*, el anillo que podría haber protegido a Adriana, desaparece y no cumple su función, y el anillo-talismán que Cellini/Astolfo regala al Duque, no lo protege de la muerte, sino que le franquea el paso al otro mundo, al ser el último objeto en el que la mirada de Vicino se detiene, antes de morir. Él no puede vencer a las arpías, quienes fueron engañadas por Astolfo al ser encerradas en la cueva. No es un héroe como el caballero inglés, capaz de atravesar las zonas de la muerte y volver a la tierra. Sin embargo, la alusión a los episodios del *Furioso*, actúa como un auxilio para Vicino, quien siente la compañía de aquellos objetos mágicos y héroes, en su tránsito final.

Aquilante el Negro y Grifone el Blanco permiten que el protagonista sueñe con el ideal de la caballería que nunca podrá alcanzar, porque su cuerpo jiboso, deforme, su falta de virtudes caballerescas y la ausencia de la protección mágica se lo impiden.

Y por último, señalamos que el Duque se refiere a “los personajes disfrazados de Ariosto”, y a través de ellos logra construir una atmósfera inquietante cifrada en la ambigüedad sexual, los gemelos y los disfraces, ámbito vinculado con la ruptura de lo heteronormativo, lo que constituye resistencia y refugio, frente a los esquemas de clasificación binarios en los que no se siente incluido.

El *Orlando furioso* actúa como una fina malla iridiscente que atraviesa la narración e incorpora a la misma, un mundo maravilloso, un orden que no logra intersecar al cotidiano, porque su maravilla no tiene operatividad sobre el contexto biográfico del Duque. Es por ello que el efecto compensatorio es débil. También mencionamos que en la novela se

construyen atmósferas inquietantes o lugares de incertidumbre, en los que la magia puede intervenir en lo real y modificarlo, ya sea mediante apariciones demoníacas, fantasmales, o espejos diabólicos y objetos animizados. Este es el ámbito del fantástico, pues el narrador y protagonista instala dos posibles explicaciones para los eventos presentados, una sobrenatural y una racional, o acorde a las leyes de la naturaleza.

En síntesis, el narrador y protagonista experimenta múltiples carencias que intenta compensar con la evocación de escenas, personajes u objetos mencionados en el *Orlando furioso*, estas carencias están conformadas por la percepción de la inevitabilidad de la muerte, la vida en soledad, la auto-percepción de la propia diferencia, y la ausencia de toda gloria futura por no poder perpetuarse mediante la fama del guerrero o del artista. Es entonces que al aludir a gigantes, magos, objetos mágicos, héroes caballerescos, monstruos y seres ambiguos, procura crear un orden alternativo que le permita evadir o resistir, el mundo cotidiano.

Sin embargo, hemos demostrado cómo el mundo de maravillas evocado, ya está puesto en duda por la razón moderna, en la propia obra de Ariosto; Pier Francesco intenta sortear esa dificultad al rescatar la magia, la aventura y la lealtad de los caballeros, pero dado que la evocación compensatoria fracasa y no es capaz de oponer suficiente resistencia al contexto que lo ahoga, parece confirmar que los profundos cambios sociales y personales son a veces ineludibles.

4. Conclusiones finales

Nos propusimos leer la presencia de Ludovico Ariosto y específicamente, de su poema narrativo el *Orlando furioso* en *Bomarzo*, con el objetivo de indagar las consecuencias estéticas y políticas de dicha vinculación.

Elegimos el comparatismo como enfoque metodológico que nos permitiera trazar líneas de relación entre los autores y los textos. Y acudimos a la sociología de la literatura y la narratología para que a través de las categorías de imagen de escritor, autor implícito, circuitos de recepción del libro, diversidad de prácticas de lectura, y articulación de la relación entre carencia y compensación en los mundos representados, pudiéramos proponer una constelación de vinculaciones comprobables y productivas.

Revisamos los principales juicios críticos sobre la narrativa de Manuel Mujica Lainez y advertimos que mientras cierto ámbito de la crítica literaria valora su literatura debido a los artificios de un lenguaje preciosista, a las temáticas, en algunos casos, transgresoras, y la experimentación con los géneros; otro sector minimiza la importancia de su obra, por

considerar que su postura estetizante ligada a la aristocracia decadente argentina, produjo una narrativa que rehúye el compromiso con la situación social de la Argentina de mediados del siglo XX.

Luego, tuvimos en cuenta algunos trabajos que se ocuparon de estudiar el “Renacimiento” en la novela *Bomarzo*, asunto específicamente relacionado con nuestro estudio en particular. Así relevamos distintas ideas formuladas por los autores consultados, por ejemplo, los rasgos que asimilan al Duque de Bomarzo con el autor Manuel Mujica Lainez o el carácter dialogístico de *Bomarzo*, entre cuyos hipotextos se encuentran el *Orlando furioso*, y la obra de Burckhardt sobre el Renacimiento italiano.

En el cuerpo central de nuestra tesis, demostramos que la mención de Ludovico Ariosto y del *Orlando furioso* no es en ningún caso producto del azar sino que está fuertemente vinculada con la poética de nuestro autor y con su actitud vital en su contexto histórico-político.

Nuestra primera red de relaciones enlaza tres “figuras de autor”, la del personaje referido Ludovico Ariosto, la del narrador/enunciador Pier Francesco Orsini y la del autor implícito Manuel Mujica Lainez.

Los tres aspectos que configuran a Ludovico Ariosto en la novela son la construcción de una genealogía que garantice un lugar de privilegio en la sociedad; las estrategias del artista para sobrellevar la difícil relación con el poder; y por último, la valoración de su capacidad artística por su exuberante imaginación y la posibilidad de vincular las artes, en particular, pintura y literatura. Ariosto reclama un linaje para sí mismo y también, para su mecenas, en una operación en la que el humanista interviene directamente a través de una obra laudatoria de la familia estense. Por otra parte, la relación con el mecenas implica la necesidad de sujetarse a su voluntad como funcionario de la corte renacentista, mientras opera a favor del grupo hegemónico, renovando mitos e ideales que sostienen el esquema de poder instaurado. Su relación con el poder implicó entonces, el permanente anhelo de llevar una vida libre y apartada, en la que pudiera dedicarse al estudio y la escritura, en lugar de estar permanentemente al servicio de los intereses de la corte.

Los tres rasgos que configuran la “imagen de escritor” para Ludovico Ariosto tienen elementos comunes con los que representan la instancia enunciativa de Pier Francesco Orsini, asumida como propia por el autor implícito, Manuel Mujica Lainez. En principio, si bien Pier Francesco es un príncipe, no deja de mencionar su linaje aristocrático y su origen legendario para asegurarse no ser desplazado por comerciantes y banqueros que buscan lugares de privilegio en la sociedad; por otra parte, él también anhela un refugio en el que sentirse resguardado, seguro, sea este Bomarzo o la escritura de un poema siempre inacabado. Por último, los rasgos valorados en la capacidad artística de Ariosto son también los que desea para sí mismo, en tanto artista: imaginación y vinculación entre las artes en

su Sacro Bosque. Demostramos asimismo, que la configuración del autor implícito Manuel Mujica Lainez a través de las elecciones retóricas en la novela, resulta coincidente con los atributos ya destacados, es decir, la imaginación exhibida en la representación de lo sobrenatural, las relaciones entre las artes a través de procedimientos como la écfrasis, y la escritura como refugio frente a un contexto social adverso o no deseado. Y en este último sentido, puede leerse la elección temática del renacimiento italiano, y la opción formal por una prosa barroca con profusión de referencias históricas y culturales europeas, en el marco de la sociedad argentina de alta convulsión social a mediados del siglo XX.

En síntesis, entonces, al analizar los atributos que *Bomarzo* valora positivamente en la figura del escritor Ludovico Ariosto, advertimos que son coincidentes con aquellos que constituyen la poética de Mujica Lainez, es decir, el tributo a la imaginación; la posibilidad de establecer vinculaciones entre las artes, literatura, pintura, escultura; y el interés por la relación entre lo natural y lo sobrenatural en los mundos representados, asunto que se articula con la relación carencia/compensación en la vida del protagonista, Pier Francesco Orsini.

El segundo aspecto analizado fue el que problematiza la relación entre los lectores y los libros. *Bomarzo*, al referirse al *Orlando furioso*, caracteriza la lectura en el siglo XVI, como una actividad propia de las clases privilegiadas, en tanto los libros eran considerados objetos de distinción cuya posesión reflejaba la pertenencia a determinado grupo social. Desarrollamos así la circulación del libro entre las damas y miembros de la corte y sus prácticas de lectura. La novela no descuida, sin embargo, otras formas en las que el resto de la sociedad tuvo acceso a las historias de caballería, y caracteriza, entonces, las distintas formas de recepción de dichos textos y la re-significación de los mismos por parte de la corte, donde eran utilizados pragmáticamente para revestir de un lustre heroico a la nobleza tradicional o conceder un brillo accesorio al dinero, a la burguesía ascendente. Explora asimismo, distintas experiencias de lectura, la específicamente crítica, a través de la recepción del *Furioso* en el siglo XVI, y la ingenua, lúdica y de identificación con los héroes, desde la mirada del narrador, Vicino.

Trazamos nuestra red de relaciones al considerar las características de *Bomarzo* en cuanto “objeto/libro” y los lectores a quienes estuvo dirigido, el público que recortó en la Argentina de mediados del siglo XX, un sector culto, de clase social media y alta, capaz de decodificar la profusa cantidad de referencias históricas y artísticas vinculadas con el renacimiento europeo, a través de una prosa de rasgos barrocos.

Conjeturamos en este punto, que la temática de la circulación de los textos fue de interés para Mujica Lainez porque tal vez, él anheló una mayor difusión y aceptación crítica de su propia obra.

También advertimos que aquello que Pier Francesco Orsini lee en el *Furioso*, es lo

mismo que Manuel Mujica Lainez, autor implícito, quiere ofrecer en su propia obra, por ello hablamos del trazado de un itinerario de lectura para sí mismo, así los lectores podrán encontrar en *Bomarzo*, lo mismo que Orsini halló en el *Furioso*: imaginación, ironía, fantasía.

En la tercera parte de nuestra tesis, postulamos que la alusión a objetos, personajes y escenas del *Furioso*, opera en la novela con efecto compensatorio respecto a las situaciones de carencia experimentadas por el protagonista. Ansía la inmortalidad, pero conoce la finitud; desea ser admirado como un guerrero y escritor, pero no posee los rasgos que se requieren para alcanzar dicho anhelo; el amor le es esquivo, se siente solo, monstruoso, diferente. Entonces, apela al universo del *Furioso* para crear un orden alternativo en el que evadir o resistir el mundo cotidiano, orden en el que priman los elementos sobrenaturales.

Indagamos entonces, cómo opera lo sobrenatural en el *Furioso*, y descubrimos que ya allí dicho universo se encuentra severamente erosionado por la sospecha, la ironía, la racionalidad burguesa que ponen en duda la magia, la maravilla y el prodigio del mundo de los heroicos caballeros medievales. La indagación del *Orlando furioso* nos permitió recorrer los modos de representación de lo sobrenatural y las formas en las que el paradigma racionalista del siglo XVI puso en cuestión la credulidad ingenua en el mundo de lo maravilloso, y desplegó un velo de escepticismo respecto a lo que quebrantara el orden entendido como “natural”. La apropiación creativa de escenas y personajes del *Furioso* por parte de *Bomarzo* procura lograr que el mundo de las maravillas modifique el de la realidad cotidiana.

Sin embargo, el fracaso de esa operación, revela que el poder de lo maravilloso ya estaba erosionado en el mismo *Orlando*, donde la ironía del narrador, la irrupción del detalle realista o la preeminencia de la astucia en la resolución de las situaciones, dan forma a un texto en el que por un lado, el brillo de la antigua caballería está al servicio de originar una genealogía esplendente para la familia estense reinante, y por otro, ya se manifiestan los dispositivos del racionalismo del siglo XVI, donde el heroísmo caballeresco es arrasado por el pragmatismo y la razón operativa, signos de un mundo burgués que gira en torno al capital comercial y financiero.

En síntesis, creemos haber desmontado los mecanismos a través de los cuales el *Orlando furioso* y Ludovico Ariosto funcionan en el interior de *Bomarzo*, como un sistema de condensación de sentidos. En los tres aspectos estudiados, esto es, las figuras de autor, las características del libro y de la lectura, y los mundos representados, hay una voluntad de

resistencia que intenta hallar en el arte y la imaginación, el refugio, el placer o la compensación que mitiguen las limitaciones, las carencias, los prejuicios, las clasificaciones, las imposibilidades, los cambios y las amenazas del mundo real, sea este el universo transicional europeo del siglo XVI o el de la Argentina de mediados del siglo XX.

5. Anexos

Los anexos constituyen el objeto de estudio del presente trabajo. Implican la selección y clasificación de las formas en las que Ludovico Ariosto y el *Orlando furioso* aparecen mencionados en la novela *Bomarzo*. No hace falta insistir aquí sobre la importancia de la presencia del autor italiano y de su poema en la novela, ya que la misma resulta evidente debido a la cantidad de citas incluidas en estos apartados, sin embargo, creemos que es necesario subrayar que nuestra propuesta consiste en organizar la profusa cantidad de citas en tres ámbitos clasificatorios: en primer término, las referencias al autor “Ludovico Ariosto”, quien es un personaje referido en la novela; en segundo lugar, las citas que se pueden organizar en torno a las menciones del libro *Orlando furioso* y los modos en los que el mismo fue leído, interpretado y criticado; y por último, una importante cantidad de citas referidas a objetos, personajes o escenas del *Furioso*, que *Bomarzo* pone en relación con la vida de Pier Francesco Orsini.

5.1 Ariosto como personaje aludido

1.-He tropezado no recuerdo dónde con una frase de Eugenio d’Ors quien, refiriéndose al Renacimiento, declarara que fue un tiempo de neta vocación aristocrática, y señala que cualquier artesano, orfebre, forjador o imprentero, no descansaba hasta obtener, de las autoridades de su gremio, certificados de nobleza. Del gran Miguel Ángel mismo se aseguró que venía del linaje de los emperadores de Alemania, mi amigo Benvenuto Cellini afirmaba que descendía de un capitán de Julio César, aquel del cual resulta el nombre de Florencia; mi amigo Paracelso —de quien hablaré extensamente más adelante—, hijo de un modesto médico de Einsiedeln, juraba que llevaba en las venas la sangre de un príncipe, de quien su padre era hijo natural; Gerolamo Cardano, físico, matemático y medio hechicero, remontaba su origen a la egregia familia de los Castiglione. Ariosto, a la de los Aristei; Giuseppe Arcimboldo, prestidigitador de la pintura, inventor de “cabezas compuestas” y de alegorías manieristas, se vanagloriaba de poseer en su estirpe por lo menos a tres arzobispos, los cuales reposan juntos en una tumba de mármol, en el Duomo de Milán, y no paró hasta que Rodolfo II de Habsburgo lo hizo conde palatino. ¿Qué tiene de raro, entonces, que los Orsini insistamos en nuestro Caio Flavio Orso, en nuestra Osa nodriza y en nuestro jefe godo vencedor de los vándalos, con tanta confianza y naturalidad? (p.21)

2.-Cayó de rodillas a mi lado y comenzó a rezar. Con él también había sido injusto. Como Ariosto en la corte de Hipólito de Este, Ignacio padecía en la del otro Hipólito. Como Ariosto hubiera preferido una existencia sencilla, en lugar de la pompa que yo le había impuesto, entre los Médicis vanos. Levanté mis ojos hasta su cara y vi que estaba iluminada como la de un santo y que sus labios se movían apenas. En el techo, entre los casetones policromos, se recortaba el monograma de Cristo. Lo mismo que un perro, besé la mano fría de mi servidor. Me pasó un dedo sobre la boca impura, como si me la limpiara. Luego me fui quedando dormido. (p.171)

3.-Una Farnese me convenía, le convenía a Bomarzo. Al evocar estas referencias, no pensaba yo en mi giba, cegado por mi nueva investidura, sino en Bomarzo. Bomarzo pasaba antes que nadie y que nada. Y por lo demás, ¿acaso la mujer más hermosa de la época, ensalzada por Ariosto, Julia Gonzaga, no había casado con un Colonna viejo, cojo, manco y estropeado? Un Orsini vale un Colonna. Vale más. Y yo era giboso pero era joven. (p. 226)

4.-El corro se rompió, distraído, y me detuve a platicar con el maestro. Recordamos a Ariosto, mi adorado, a quien Tiziano había tratado en la corte de Alfonso de Este, duque de Ferrara, después de la muerte de Lucrecia Borgia y del matrimonio del duque con la plebeya Laura Dianti. El poeta había confiado al pintor el destino que reservaba a muchos de sus personajes, mientras componía el Orlando, y más tarde, cuando admiré las obras del cadorino, deduje que, aunque él no lo confesara, celoso como era de cuanto se refería a la originalidad de su creación, Tiziano se inspiró más de una vez en los héroes ariostescos para organizar su mundo espiritual y voluptuoso. (p. 260)

5.-Aquella experiencia me decidió a apresurar mi partida. No me convenía, poco antes de mi matrimonio, exhibirme en esos juegos equívocos, aunque los compartiera con el hijo de quien sería, seguramente, el próximo papa, y la época no atribuyera mayor importancia a tales episodios. Y esto último está por verse... Harto lo experimentó en carne propia, años más tarde, el tremendo Aretino —a quien no le sirvió de pasaporte, para la oportunidad, que Ariosto lo hubiera proclamado, en la segunda edición del *Furioso*, “divino” y “flagelo de príncipes”—, pues un suspicaz veneciano, a cuya esposa el escritor había admirado y cortejado platónicamente, lo acusó de blasfemia y de sodomía, y tampoco lo ayudó, para el caso, alojar en el palacio Bolani un harén de aretinas, con hija natural por añadidura, pues el “flagelo” se vio obligado a esconderse a orillas de la laguna, hasta que se calmaron los ánimos, intervinieron amigos pudientes y se le facilitó el regreso impune, que fue triunfal. (p. 365)

6.-Mi abuela y yo escribimos muchas cartas, en esos meses, invitando a parientes y amigos a presenciar la boda. Ansiaba yo que estuvieran en ella los representantes más significativos de la estirpe, las cabezas de otras grandes alcurnias de Italia y algunos artistas e intelectuales famosos, para destacar así que el duque de Bomarzo era un mantenedor de las tradiciones que había recibido con su herencia y que los otros señores compartían, y a la vez un hombre moderno, à la page, y como tal desdeñaba los prejuicios feudales y el retardo espiritual que, en un mundo en plena evolución, lleno de príncipes mecenas y humanistas, continuaban caracterizando a los arrogantes y arcaicos descendientes de la Osa. Me hubiera gustado que Ariosto fuera mi huésped y envié un correo a Ferrara para manifestárselo, pero el poeta declinaba ya y murió ese año mismo. Tampoco pude contar con Paracelso, que ejercía su profesión en Saint-Gall, ni con Lorenzo Lotto, cuya timidez se deshizo en excusas. (p. 381)

7.-Inventaban las modas. Pier Luigi Farnese, cuando se insinuaba entre ellos, perdía estatura, a pesar de su fiereza. Julia Gonzaga, viuda desde la edad de dieciocho años del contrahecho Vespasiano Colonna, eclipsaba a los demás con su hermosura ensalzada por Ariosto. (p. 386)

8.-Así, con mucha palabrería, crujir de arneses, ruido de armas, relinchos y rezongos de los carromatos, y, sobre todo, con muchas bromas cuarteleras al novio, a su timidez y a la obligada tarea que le aguardaba, bromas que estallaban, obscenas —pues si en aquella época triunfaba el espíritu de Ariosto también triunfaba el de Aretino—, sin miramientos para el candor de Julia, y que me hacían apretar los dientes y sonreír sin ganas, avanzó en el crepúsculo, por los campos, encendidas las antorchas, la nupcial apoteosis. (p. 392-393)

9.-El papa le replicó enviando a uno de los nuestros, el cruel Napoleón Orsini, abad de Farfa, despiadado como un verdugo —el que vivía encerrado en una torre con su barragana y sus hijos naturales—, quien lo derrotó y lo puso en fuga y mató a Rodomonte Gonzaga (¡que nombre para el Ariosto!), hermano de Julia y marido de su hijastra. Los Orsini y los Colonna estábamos entrelazados por los hierros de nuestras lanzas rivales y bañados por sangre que no distinguíamos a cuál de las dos estirpes pertenecía. Había de por medio demasiadas muertes. (p. 429)

10.-Se lo hubiera tomado también por un artista del círculo del Rafael Sanzio, de aquellos pintores que, luego del descubrimiento de los grutescos, cuando se exploraron las ruinas subterráneas de la Domus Aurea de Nerón, en las laderas del monte Esquilino, sembraron los palacios de motivos extraños que reproducían el adorno de las grutas romanas y enredaban en las paredes la guirnalda desconcertante de los hipocampos, de los faunos, de las harpías, de los príapos, de los animales monstruosos, ensamblados en un ingenioso juego que multiplicaba los pequeños paneles encuadrados por mágicos follajes. Esa travesura de exquisito aderezo tenía que fascinarme no sólo porque condecía con mi corrupción barroca, sino porque se emparentaba también con aspectos fundamentales de mi formación intelectual, con el mundo peregrino de Ariosto y con lo que había aprendido en Florencia junto a Pierio Valeriano, cuando estudiaba la quimérica zoología de Plinio, que reiteraba los prodigios de caprichosa y erudita hermosura. (p. 568)

11.-Su rito me pareció una pantomima, sin más valor que el meramente decorativo que tanto atraía a mi gusto por lo excepcional. Por si acaso, rogué también, silenciosamente, sin dirigirme en particular a ninguna potencia ultraterrena y abarcándolas a todas en mi devoción, para que se aclarara el misterio de los manuscritos y se me concediera la vida sin fin. Iba a pedir además que Zanobbi me acompañara en las alternativas de ese viaje eterno, pero se me ocurrió que no debía extremar la pretensión difícil, y permanecí inmóvil, unidas las palmas, mientras Silvio sacudía el incensario cuyo brasero subía y bajaba, como un pájaro rojo, entre los cirios. Salimos a la mudez de la noche. Nubes espesas ocultaban la luna y disimulaban las siluetas de piedra que emergían, como velámenes extraños, de la tristeza del valle talado, violado, desventrado, revuelto como las olas de un hosco mar. Me estremecí. Estaba en un hechizado paisaje del Ariosto, digno de sus héroes, y sin embargo me estremecí y hundí la cabeza en el capuz del lucco. (p. 591)

5.2. Lectores y lecturas del *Orlando furioso*

1.-Pasaba una cortesana seria, aristocrática como una señora principal, en una enjaezada mula, seguida por un cortejo que incluía a patricios y prelados jóvenes, y los curiosos quedaban boquiabiertos ante la gracia del porte de la meretriz, mientras su nombre corría de labio en labio. Un paje llevaba su papagayo, como si fuera un halcón, y otro un monito perfumado de ámbar y azahar. Aunque Florencia había aflojado mucho los nudos clericales que le impuso Savonarola, un mundo de monjas y frailes circulaba alrededor de sus cien conventos, y el pueblo se descubría delante de algún cardenal, de algún gran señor, en tanto que, en las plazas, se arremolinaban los holgazanes en torno de los ciegos, los mendigos y los narradores de fábulas, quienes salmodiaban los versos de amor y de

guerra que refieren las leyendas de Ginebra degli Amieri o de San Albano, de Orlando el Furioso, de Lanzarote, de Constantino, de Vespasiano, de Nerón. Se sentía en Florencia, más que en ninguna otra parte, la fuerza de la vida. (p. 89-90)

2.-A mis hermanos, Diana Orsini apenas los nombraba. Quizás calculaba que su recuerdo podía importunarme. Y yo ansiaba enterarme de sus vidas. Adivinaba, allende las líneas trazadas por el firme pulso de mi abuela, que interponían entre ellos y yo un enrejado de tinta cortesana, la evolución de Girolamo, todavía más despótico, más cruel, y de Maerbale, más cobarde, más frívolo. Detrás de la minuciosa escritura, mechada con noticias de los vecinos y con alusiones a la existencia dentro del propio Bomarzo —la yegua a la que mordió una víbora y que hubo que matar; el hallazgo de unos vasos etruscos; el florecer de las rosas en el jardín; la lectura en alta voz del largo poema de Ariosto, cuya segunda edición había aparecido recientemente—, yo veía diseñarse las gráciles figuras enemigas de mis hermanos y, aunque era feliz en Florencia, una súbita nostalgia me oprimía el pecho. (p. 117-118)

3.-Mi abuela me contagió en esa época su vehemente entusiasmo por el gran poema de Ariosto que ella había recibido, a su vez, de su amiga Isabel Gonzaga, duquesa de Urbino... aquella cuya predilección por los enanos tanto me afligía. Leí, pues, los 46 cantos del *Orlando Furioso* (completé la lectura más tarde, cuando vio la luz la tercera y definitiva edición) y, fascinado por el descubrimiento de un mundo de prodigios, leí también los dos poemas anteriores que giran como decoradas ruedas barrocas alrededor de los paladines: los 28 cantos del Morgante de Luigi Pulci, y los 69 cantos del *Orlando Enamorado* de Mateo Maria Boiardo. Esas lecturas, fabulosos folletines poéticos, hubieran sido difíciles hoy para mi impaciencia, pero en aquel entonces me apasionaron porque, con sus infinitos episodios, situaciones, personajes y entrelazados vínculos familiares de afecto y de perfidia, fueron algo así como los romans-fleuves del Renacimiento. Por encima de su interés fantástico, me seduce su épico humorismo. Mi sensibilidad ha reaccionado siempre de la misma manera, y si hoy me atraen los escritores más diversos, de Dante y Shakespeare y Góngora a Proust y Joyce y Virginia Woolf (y también al zarandeado y admirable autor de Lolita) es —además, claro está, de su calidad esencial muy honda— por la sal de ironía terrible que, en medio de un párrafo aparentemente grave, los torna de súbito capaces de sonreír y de reír, y los relaciona con las pinturas flamencas que, en la opulencia de sus composiciones, abren pequeños postigos insólitos hacia zonas de gracia cotidiana y pintoresca, que nos aproximan vertiginosamente a sus autores, borrando la majestuosa separación del tiempo y

las circunstancias. ¡Cómo gocé con los Orlandos y el Morgante! ¡Qué influencia, qué 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 los 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 los méritos de Pompeyo y de 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. La brutalidad solapada de los condottieri y de los príncipes envenenadores, que tanto me sobrecogía, la de mi padre, precipitándome en una celda que encerraba a un esqueleto coronado de rosas; la de mi hermano Girolamo, persiguiéndome con sus amigos ebrios en las noches de Bomarzo, se transformaban en las páginas de Ariosto en un loco, divino forcejeo de gigantes y de campeones, que galopaban o violaban impulsados por una especie de santa alegría higiénica. Todo crecía en esas páginas; todo era inmenso. Olvidado de mí mismo, entraba en los relatos como un guerrero, como un gigante más, como si me enderezara y como si una de las hadas que por ellos circulan me hubiera despojado, gracias a un toque breve, del bulto que el destino me había echado sobre los hombros. ¡Oh maravilla! ¡Maravilla de la maravilla! (p.121)

4.-Messer Pandolfo no aprobaba mi transporte. Juzgaba a Ariosto demasiado popular y un poco chabacano. Aquello de fra l'una e l'altra gamba di Fiammetta..., del Canto XXVIII, lo sacaba de quicio. Sus anteojeras de dómine rústico no le dejaban ver más allá de los arquetipos clásicos, entre los cuales se movía su pluma de escoliasta, segura de no equivocarse. Él estaba por Aquiles y Eneas, quienes poseían pasaportes homéricos y virginianos, legalizados oficialmente, desde la remota antigüedad, con muchos sellos eruditos. Rolando y Astolfo le parecían invenciones sospechosas, de anónima raíz, que se deslizaban furtivamente entre los bustos sacros y osaban parangonarse con ellos. Para él no eran más que unos aventureros auspiciados por acróbatas y recitadores ciegos, en los mercados, desprovistos de la nobleza augusta que es patrimonio indiscutido de la Ilíada y la Eneida y que los poetas cultos cantaban sucumbiendo ante una suerte de snobismo al revés, con el vicio imperdonable de sustituir el latín ritual de los vates por la lengua subalterna de todos los días. Claro que no expresaba su repudio en voz muy alta y se limitaba a monosilábicas reticencias, pues no quería comprometerse frente a los señores frívolos cuyo favor ansiaba. En cambio Pierio Valeriano —a quien, por otra parte, se cita en el Furioso— daba a regañadientes su beneplácito al poema, con la sagacidad dúctil que le confería el largo uso cortesano y que le enseñaba que los señores, por alguna misteriosa

razón irritante, no se equivocan al dictaminar sobre lo que atañe más sutilmente al refinamiento, y que las grandes damas ilustradas, conductoras de la opinión, que originan las modas (y que, invariablemente, en el curso de los siglos, fundan o impulsan las instituciones de arte), son dueñas de un olfato especial que les permite discernir intuitivamente los nuevos valores del espíritu ligados con ciertos aspectos particulares de la civilización. (p. 122)

5.-La verdad es que las cortes elegantes de entonces, imitando a las de Ferrara, Mantua y Urbino, deliraban con las historias de caballería, en las que reconocían algo así como la exaltación de las proezas de sus antepasados mitológicos, de lo más suyo, de lo que más justificaba sus prerrogativas. Y aunque los barones simulaban mofarse indulgentemente de las gentes sencillas y crédulas que sólo podrían apreciar la envoltura exterior de los complejos relatos, y que, en las plazas, oían atónitas a los narradores ambulantes que referían la ficción de Brandimarte y de cómo fue robado de la casa paterna y vendido como esclavo, hasta que se descubrió que ese sarraceno era hijo del rey de la Isla Lejana y casó con su adorada Fiordalisa, otra sierva del mismo señor, al saberse que a su vez era hija del rey Dolistone... los barones sólo simulaban mofarse, acodados a las ventanas de sus palacios porque luego, riendo y frotándose las manos, hacían subir las escalinatas a los rapsodas zurcidores de cuentos, y se deleitaban con sus fábulas de mágico atletismo. Messer Pandolfo no los entendía. Se necesitaba para ello ser más aristocrático, como nosotros, como los Gonzaga y los Montefeltro, o más plebeyo, como los auditorios de las plazuelas. En una palabra, se necesitaba ser más auténtico, menos artificial. A mí me conmovieron como a Diana Orsini. Miraba a esos héroes como parientes. Si me hubieran dicho que Bradamante, la hermana de Reynaldo que iba por los caminos revestida con luciente armadura y lidiaba de igual a igual con los hombres, formaba parte de mi genealogía, no me hubiera inmutado lo más mínimo, porque en mi genealogía figuraba la princesa de Taranto, María d'Enghien, esposa de Raimondello Orsini, conquistador del Santo Sepulcro, y esa princesa, heredera de magníficas posesiones, de viuda defendió a Taranto como un capitán valiente, con espada y coraza, contra el rey de Nápoles, de Sicilia, de Hungría y de Jerusalén, con quien terminó casándose, todo lo cual podría constituir cómodamente un canto más del *Orlando Furioso*, y si Bradamante resultaba una sucesora mítica de Hipólita, reina de las Amazonas, y de Camila, la que secundó con sus armas a Turno contra Eneas, María d'Enghien había sido, en Italia, su genuina sucesora en carne y hueso. (p. 123)

6.-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, hombres descomunales, dragones y arpías, de modo que si el surrealismo de mi creación —que provoca actualmente el estupor de maestros de esa escuela tan imaginativos como Salvador Dalí— debe buscarse en fuentes telúricas como la que provee la tradición etrusca local, o en homenajes sentimentales como el que suscita el elefante de Abul, también se lo debe buscar en el hechizo que brota de Boiardo y de Ariosto, caldeado de genial fantasía. Desde cierto punto de vista, el Sacro Bosque de Bomarzo ha sido, en piedra, lo que *Orlando Furioso* fue en peregrinas palabras. Uno y otro inician una época, una revolución en el arte. Me ufano de lo que dentro de esa revolución me corresponde y que los críticos no me han reconocido hasta ahora. (p.124)

7.-Aquel contacto insólito [Nencia], envuelto en un soplo de un olor recio, me produjo asco y cierta desazón difícil de clasificar, sensual sin duda, que no era desagradable, de modo que, sonrojado, volví a la lectura de *Orlando Furioso*. (p. 128)

8.-Le gustaba poner en esas entrevistas venales y sensuales un barniz intelectual. Los escritores la frecuentaban, le obsequiaban sus libros. Yo respiré, aliviado. Quizás la aventura no fuera más allá. Se habló de los últimos autores (Hipólito daba la réplica con un tono de sofisticada superioridad algo excéntrica, con cierto dandismo sarcástico) y, como se hablara también de Ariosto, de la segunda edición de su poema, pude murmurar una palabra, una frase, a propósito de mi ídolo, que Pantasilea juzgó atentamente, frunciendo las cejas y deslizándose el índice por la mejilla, como si yo hubiera sido Pierio Valeriano o el cardenal Bembo. Detrás, de pie, Abul y Beppo escuchaban. (p.147-148)

9.-La despedida fue breve. Pantasilea me dio su beso de Judas y luego ella y sus acompañantes se inclinaron con una profunda reverencia delante del jorobado, pero me percaté de que eso formaba parte de la burla. La meretriz se despojó del laurel que le ceñía la frente y me lo ofreció como a un triunfador; era extremar la ironía y lo arrojé al suelo.

—Vuelve a visitarme, príncipe —dijo Pantasilea—. Hablaremos de Ariosto. Beppo me tendió los guantes; Abul me tendió el birrete, y salimos. Marché erguido, a la cabeza. (p. 155-156)

10.- Hernán Cortés ya había conquistado México, y las noticias se encendían de oro y de sangre. Allá, lejos, lejos, hubiera ansiado irme, porque América era la verdadera tierra de “Orlando Furioso”, y entre sus monstruos yo hubiera pasado inadvertido. (p.157)

11.-Continué paseando con Ignacio y leyendo los libros que me ofrecía, aunque el interés que de ellos emanaba —y Zúñiga lo advirtió presto y me recriminó inútilmente— fue decreciendo, y esas caminatas se espaciaron más y más, hasta que las suprimí. En cambio me encantaba salir con mi abuela, apoyado en uno de sus bastones, a recorrer, junto a su silla de manos, la posesión. Nos cubríamos de pieles, porque apretaba el frío. De tanto en tanto hacíamos alto para criticar, a la distancia, el carácter de los cambios incorporados al castillo, o para hablar de *Orlando Furioso* o, como cuando era pequeño, de los Orsini y de su gloria y de las incógnitas que me reservaba la vida. A lo largo de las andanzas, le fui abriendo mi corazón, lentamente, porque noté cuánto bien me hacían sus comentarios, y le narré las penas que había sufrido por Adriana, por Beppo y por Abul. (p. 181)

12.-Los Orsini de Bracciano bailaban a las mil maravillas, en medio de los relámpagos de sus piedras preciosas, y un ciego, desde el balcón en el cual los instrumentos, como si lo tejieran con los arcos de las violas, desenroscaban el trémulo tapiz de las cadencias, nos cantaba historias de amor que evocaban el mundo mágico de Ariosto. (p. 389)

13.-Este cuento de piratería y de amor hubiera excitado la imaginación del Ariosto y le hubiera inspirado numerosas estrofas memorables, si no mediara la circunstancia fundamental de que, cuando se produjo, hacía un año que Ariosto dormía eternamente. Pero, aunque él no haya podido narrarlo y cantarlo, todo el episodio tenía un aire ariostesco, tan entremezclados están en él la realidad y la fantasía poética. Acaso para compensar la insistencia con que a la sazón la realidad quitaba color a la fantasía (porque el mundo se volvía cada vez más moderno) y acaso porque el materialismo de los móviles de muchos comerciantes disfrazados de príncipes y de guerreros destruía las líricas quimeras que habíamos heredado de nuestros antecesores medievales, dejándonos de ellas sólo las cáscaras vacías, de repente se suscitaba un hecho así, hermoso y solitario, que exaltaba a nuestra época y la proyectaba en el tiempo hacia los áureos siglos de la auténtica caballería cuya nostalgia iluminó a Ariosto. Y lo mismo que el *Orlando* es un adiós nostálgico a la edad en que la realidad y la fantasía eran inseparables porque formaban una esencia única, sucesos minúsculos y maravillosos como el que motiva estas reflexiones, al desarrollarse repentinamente y encender de mágica claridad reverberante la atmósfera cotidiana del mercado prosaico del mundo, simbolizaban también, con sus últimos brotes esporádicos, la

despedida desconcertada de una época en la que lo real y lo fantástico empezaban a clasificarse en distintos ficheros para siempre, a una época en que la generosa ilusión hizo flamear los estandartes poéticos. (p. 423-424)

14.-Continuamos nuestro viaje hacia Florencia, detrás del flamenco en cuyos dominios no se ocultaba el sol. Cecilia y Maerbale iban con nosotros y todo acontecía como si en el carruaje de nuestra abuela privara el mejor entendimiento familiar. Julia, hasta entonces callada, no paraba de parlotear con la mujer de mi hermano. Hablaban de menudencias y, repentinamente, como si recordaran que eran cultas y que debían elevar la conversación, los nombres de Ariosto, de Victoria Colonna, de Castiglione, de Bembo, de Plinio, de Cicerón, de Séneca y de Lactancio, surgían, insólitos, en el traqueteo que mecía al niño por venir, porque ambas se alimentaban de libros, a semejanza de las grandes damas de su época, tanto como de venados y faisanes. Si Julia tenía que dirigirse a Maerbale en medio de la charla, sosegábase su tono. Violante Orsini, su marido y Fabio ocupaban otro coche, con Pier Luigi Farnese. No me interesaba ya que fueran a mi lado. Al contrario: me abrumaban. En cambio en Roma ordené a Silvio y a Juan Bautista Martelli que nos acompañasen. (p. 448)

15.-Segismundo me releía el *Orlando*, a la luz de un candil, y yo soñaba con las guerras admirables de la literatura. (p. 552)

16.-Quería algo semejante a la "Gigantomaquia" que Perino del Vaga realizó para Andrea Doria, en Génova, y a la que hizo Julio Romano para el Palacio del Té, de Mantua, pero más complejo, más ariostesco...(p.608)

17.-La presencia de mi desconocido salvador me infundió nuevo brío. Emanaba de sus ojos, de sus ademanes, de su personalidad, un poderoso influjo. La mención de sus inclinaciones líricas me impulsó a manifestarle, sin desprenderme de mi aire condescendiente, que yo era asimismo poeta, y mandé a Antonello que buscara el ejemplar de Ariosto del cual no me separaba nunca. Lo entregué al paje de Aquaviva y le pedí que lo conservara, en recuerdo de mi gratitud. Él lo tomó con respeto y algo dijo de cuánto admiraba al *Furioso*.

—Permita Vuestra Excelencia —expresó— que a mi vez le deje el libro de un autor excelso, de un poeta de Castilla. Sacó de su faltriquera un volumen muy manoseado, y Horacio leyó, a la luz escasa, que se trataba de las obras de Garcilaso de la Vega, publicadas el año anterior. Añadió el huésped que me interesarían especialmente, por la influencia que sobre él habían ejercido Petrarca y Sannázaro, que estimuló Andrés Navajero, embajador de la Señoría de Venecia, cuando le sugirió a Garcilaso, en Granada, la posibilidad de utilizar los metros italianos en su lengua. (p. 656)

18.-Yo, tonto de mí, en lugar de alentarle para que continuase refiriéndome episodios de la vida del héroe me puse a explicar lo que representaba mi propia creación literaria. Me referí a Bomarzo, mi poema inexistente, definitivamente descartado, como si en realidad lo hubiese escrito. Él me atendía con solicitud cortés. He guardado en la mente su imagen nítida: la frente alta, los ojos negros bajo las cejas de preciso dibujo, los pómulos modelados, la nariz fuerte y sensible, las sonrisas que lo esclarecían, los dedos largos que acariciaban las tapas del Ariosto. (p. 657)

19.-¡Ay, si yo hubiera sabido, si hubiera adivinado! Pero ni siquiera pude enterarme de la edición del *Quijote*, para la cual faltaban treinta y cuatro años todavía, ni de nada, ni de nada... Cervantes se redujo a eso, para mí: a un paje, un camarero del cardenal Aquaviva y Aragón; un soldado del capitán Diego de Urbina, del tercio de Don Miguel de Moncada, que me transportó en brazos desde la plaza de la Annunziata del Catalani hasta la galera del duque de Pagliano, como Samuel Luna me había trasladado otras veces; un poeta, un muchacho a quien di mi volumen de Ariosto y que me dio el suyo, de Garcilaso de la Vega... Unos ojos negros, una leve sonrisa... Mi sangre manchó sin duda su jubón, en tanto me sostenía, me abrazaba... Junto al mío, el corazón de Cervantes... Y yo, imbécil, le mentí mi *Bomarzo* retórico, en cuarenta cantos fantasmales, en un diluvio de estrofas invisibles, cuando él callaba y aprobaba mis pobres frases preñadas de vanidad... ¡Si hubiera sabido! Lo hubiera aposentado en mi castillo; lo hubiera festejado como a un monarca, mejor que al cardenal de Este, mejor que al duque de Urbino, mejor que a la marquesa de Mantua, mejor que a ninguno... Pero se esfumó de mi lado, temeroso quizás de importunarme, de incomodar al gran señor romano que escribía un poema destinado a los triunfos inmortales. (p. 658)

20.-Leía a Garcilaso de la Vega en el ejemplar de Cervantes, como antes había releído a Ariosto, en Metz, y pensaba mucho. Puesto que no podría guerrear, lo vería guerrear a Horacio, guerrearía por medio de él, a través de él. (p. 660)

5.3 Escenas y personajes del *Orlando furioso*

1.-Se ha escrito que el *Furioso* representa, con Boiardo y Pulci, la última forma del interés por la poesía de los paladines. Sí, pero además representa la primera forma de otro interés, moderno. Lo mismo sucede con mis estatuas. Un mundo estético nuevo, más libre, aguardó detrás de mis Maravillas, monumento elevado a Orlando, a Ruggiero, a Reynaldo, a Angélica, a Astolfo, a Brandimarte, a Bradamante, a Grifone, a Aquilante, a Fiordiligi, a Atlante, al mago Merlín. (p.124)

2.-Lo que acentuaba no poco para mí el interés de esas lecturas, es que yo había identificado a sus personajes con mis compañeros de Florencia y de Bomarzo. Hipólito era Orlando; Clarice Strozzi, Bradamante; Pierio Valeriano, Merlín; Beppo era Brunello, el siervo ladrón, el que robó a Angélica el anillo encantado... ¡ay, después comprobé la exactitud de esa sustitución literaria!; Benvenuto Cellini era Astolfo; mi padre y Girolamo eran Agramante y Rodomonte, los reyes enemigos de los paladines; Catalina de Médicis era Marfisa; Adriana no era sino muchas mujeres, porque era las enamoradas sucesivas que surgen en los cantos; y Abul... a Abul lo busqué dentro del poema hasta que hallé a Aquilante el Negro, hermano gemelo de Grifone el Blanco, y entonces yo quise ser Grifone, porque eso significaba que juntos partiríamos en pos de aventuras y que, protegidos por nuestras dos hadas, por el Hada Bruna y por el Hada Blanca —cuyos papeles estaban, democráticamente, a cargo de la zapatera de Portugal y de Adriana dalla Roza— combatiríamos el uno al lado del otro y mataríamos al cocodrilo sanguinario que cuidaba al malhechor de Egipto, hijo de un hada y de un duende. Éramos los amigos de Astolfo (de Cellini-Astolfo), el bromista, el que decía las verdades, y como Astolfo estuvo en una isla que era en realidad una ballena, a semejanza de las descritas por los soldados que iban a América y a las Indias Orientales, mandé después esculpir una ballena en Bomarzo, transformando una roca colosal en un monstruo de abiertas fauces. (p. 125)

3.-En el jardín del palacio de la via Larga, en el viridarium umbroso que los Riccardi destruyeron torpemente un siglo más tarde, cuando lo compraron a los Médicis, entre los arbustos tapados en forma de ciervos, de perros, de elefantes y de galeras de velamen henchido, yo me escondía a leer, después de las lecciones. A veces Abul venía a echarse a mis pies y yo adivinaba en sus ojos que quería que le narrara una de esas historias alucinantes. Entonces le contaba el episodio de cuando Aquilante el Negro y Grifone el Blanco lucharon, inseparables, para obtener las armas de Héctor, el troyano, o el episodio de cuando defendieron a Angélica; y, si la brisa rizaba el follaje, deducía que el Hada

Blanca y el Hada Bruna nos espiaban detrás de los setos de boj. O si el azar facilitaba que Adriana y Catalina aparecieran por el jardín, me atrevía a conversarles y estaba tan compenetrado de la música de los endecasílabos y del lenguaje de Ariosto que me afanaba por reproducirlo en mis discursos y creía hablar en verso. Ellas rompían a reír y yo, sin saber si reían de mis metáforas absurdas o de mi facha más absurda todavía, caía de las nubes, convertido por los magos ruines en un probado retórico, y me avergonzaba, me desesperaba, sondeando en sus ojos la exacta razón de su risa, hasta que, en la próxima oportunidad, nuevamente hechizado por la magia del *Furioso*, tornaba a repetir mis inflamadas pobreza y a angustiarme. (p.125)

4.-Así vivía yo, como en un sueño. Así se me escapaban los meses. Todo era sueño en Florencia: Hipólito, Ariosto. Adriana, Abul, Orlando, Bradamante. El maestro Pierio Valeriano había dispuesto que estudiáramos la *Historia Natural* de Plinio, que enseña que no hay nadie más desgraciado ni más orgulloso que el hombre, y que enseña también que ningún ser posee una vida tan frágil ni pasión tan ardiente. (p. 125)

5.-De noche, cuando nadie se enteraba de ello, yo me dirigía a su aposento de puntillas, metiéndome con un cirio parpadeante por los pasillos solitarios. Cuidaba de ella una mujer de la casa de Clarice, llamada Nencia, hembra madura ya, cuarentona, de caderas fuertes, cuyo tufo acre se mezclaba al de las pócimas y que, no bien llegaba yo, me acogía con una sonrisa cómplice, me hacía una reverencia cortesana, abandonándome la silla donde cabeceaba junto al lecho y se apartaba hacia el fondo de la sala en penumbra. Me acomodaba allí; estiraba los pies sobre un taburete; y toda mi tarea consistía en velar a mi adorada, cuyo delirio, salpicado de palabras confusas, crecía con el amanecer. A veces llevaba uno de mis libros, para combatir la modorra, y entonces la habitación se colmaba de encantamientos. Como Ariosto multiplica en su poema los nombres de los sitios de Italia que se prolongan desde los Alpes hasta Sicilia, los episodios cobraban para mí una alarmante realidad. Entrecerraba los ojos e invocaba a Merlín, para que acudiera y, con un filtro, con un ademán, salvara a Adriana. (p.127)

6.-...y en mis fantasías el destino de Adriana y el mío se anudaban, porque yo, prodigiosamente, ya no era jorobado, así que retornábamos a Bomarzo juntos, a reinar al lado de mi abuela. Otras quimeras-la de un porvenir heroico, digno de las hazañas de los Orsini; la de ensalzadas victorias literarias; la de la venturosa amistad del negro Abul, compartida con Adriana; la de la privilegiada inmortalidad que me prometía el horóscopo de Sandro Benedetto- flotaban alrededor, aleteantes, reverberantes como el mundo de los *Orlandos*;...(p.130)

7.- El topacio de las vírgenes se había volatilizado, se había tornado invisible, como el anillo que, en el *Orlando Enamorado*, su padre dio a Angélica, y que usufructuaba la virtud de hacer desaparecer a quien se lo metía en la boca y de conjurar cualquier encantamiento cuando se lo llevaba en el dedo. El siervo Brunello, mandado por el rey Agramante, robó la sortija de Angélica y consiguió el reino de Tingitana. Alguien había robado la sortija de mi hermosa y había conseguido tal vez otro reino. (p.134)

8.-Me acuso de la felonía de mi artificio estéril. Pedí auxilio a la literatura, a la Fiammetta de Ariosto que me había enardecido cuando leía la descripción de su amatoria gimnasta con el griego, en el albergue de Játiva, y no pude recuperar mi arrebató de entonces. Estaba perdido... perdido... Y lo que más me perturbaba no era que se frustrara la ocasión que en mis soledades ansiaba ardientemente, confirmándome que me estaba vedada, junto a una admirable mujer, la sana felicidad que exalta la carne hasta el olvido de la miseria propia, sino las consecuencias inexorables que auguraba de ese hecho cuando se conociera, el redoble de las befas, el nuevo aporte que mi fracaso agregaba al caudal del desprecio que, aun disimulado, yo sentía latir entre quienes constituían mi mundo. (p.151-152)

9.-Florenxia giraba alrededor, como una rueda de oro, sin que la notara. Hubiera querido cortarme las venas; hubiera querido tirarme al Arno. Estaba loco de humillación. Sólo un instrumento mágico —el cuerno encantado de Astolfo; la espada Durindana de Orlando; Balisarda, la espada del hada Falerina— hubiera podido salvarme, y ningún nigromante se acordaba de mi miseria. Llegamos así a la Plaza de Santa Croce, cuyos torneos cantó Poliziano. Los palacios reverberaban en el crepúsculo. Atravesé la anchura de la explanada y, porque me dolía el pecho y se me nublaron los ojos, me paré, con el pretexto de oír la fábula, detrás de un grupo de artesanos que escuchaba a un narrador. Advertí, muy próximos, a Beppo y a Abul, y me llevé la mano al cuello, abierta como si yo fuera una figura de un retrato. Todo resultaba tan irreal que yo hubiera podido ser una imagen pintada.

Algunos reconocieron al señor Orsini, que residía en el palacio de la via Larga, y se apartaron, dejándome avanzar al frente con mis servidores. El narrador era ciego y viejo y se acompasaba con un violín. Refería la historia de Ginebra de Ravena y yo, que la sabía demasiado, pensé retroceder, pero ya era tarde. Ya era tarde para que no escuchara las coplas aborrecibles. Apreté los puños y me entregué a la mala suerte, a la saña inexorable de los pavos reales. (p. 156)

10.- ...soñaba con ser un gigantón maravilloso, como Briareo, como Anteo, como Caligorante, más todavía, como ese colosal rey Morgante que usaba por arma un badajo de campana y que reposa entre las tumbas de los gigantes de Babilonia. Pero yo no era más que un enano. (p.149)

11.-Abul saltó sobre la cama espigado, magnífico como Aquilante el Negro. Su piel y su traje de nieve echaban lumbre. Al desordenar la cuja con sus brincos, un objeto cayó a mis pies, que recogí. Era la sortija de Adriana. (p.158)

12.-...y cuando, temblando de ira, impulsé a Abul para que acabara con la pesadilla de Beppo, no recelé que, al proceder de ese modo, también lo perdía a él, también perdía a Aquilante el Negro, y que aunque Abul no muriera, era como si los enviara juntos a la muerte. (p.162)

13.-Eran los dos muy niños, muy ingenuos, y eso azuzaba la libertina inclinación de mi paje. Me lo comunicó, y yo, que no hacía más que lo que me sugería, para estrechar nuestro vínculo, acepté de buen grado el plan. Debo añadir que, antes de que me lo insinuara, Porzia y Juan Bautista me perturbaban ya, borrosamente, por eso, tan equívoco, que tenía su semejanza, su juego burlador de sexos, y que me recordaba a ciertos personajes disfrazados de Ariosto. (p.206)

14.-Un estruendo fragoroso sacudió mi habitación, a nuestras espaldas. Nos asomamos, temblando. Silvio apretaba las ropas contra su desnudez. La armadura etrusca que está en el Museo Gregoriano se había desplomado y sus piezas esparcidas multiplicaban en el suelo los reflejos negros y verdes, como cubiertas de sangre mohosa. Golpeó a la puerta, jadeando, una criada de mi abuela, a preguntar qué pasaba. Mi abuela no había pegado los ojos durante la noche entera. Desde que creyó oír en el parque el grito nefasto del pavoreal, no hacía más que repetir que la desgracia se abatiría sobre Bomarzo. El paje y yo recogimos los trozos de metal cuya confusión evocaba a los jefes descuartizados en los combates de Ariosto. Nos acostamos, adheridos el uno contra el otro; yo rezaba sin mover los labios. La mañana entró tímidamente en la habitación. (p. 216)

15.-La caballería... los torneos... Durindana, la espada de Orlando, que había pertenecido al troyano Héctor, y de la cual dijo la Muerte que, blandida por el paladín, podía más que cien hoces suyas... el choque de las armaduras frente a las murallas de las ciudades... el adversario enfocado detrás de las rejas del yelmo... las banderas, flotantes en el bélico fragor... la Cruzada, el Santo Sepulcro... ¡qué lejos estaba todo eso del duque jorobado, que sin embargo se creía un caballero cabal, pues había aprendido desde niño — desde antes, desde los orígenes de su estirpe— que debemos desdeñar adquirir por medio del sudor, según proclama Tácito, aquello que es susceptible de adquirirse por medio de la sangre!; ¡qué lejos estaba todo eso no sólo de mí sino también del mundo en el cual vivía, donde el rey de Francia se hacía armar caballero por Bayardo y pactaba con los infieles! (p. 288)

16.-Delante de nosotros, en el decorado dibujo del físico de Nicolás Orsini de Pitigliano, uníanse los triángulos, las letras y las cifras. Aguzando el oído, era posible percibir un rumor que procedía quizás de los distantes arroyos, como de esferas que rotaban levemente sobre la gravedad del silencio.

—Nadie, ni Astolfo, ni Orlando, ni Alcina, ni Marfisa, ni Merlín, te podría matar, duque de Bomarzo. Nadie. (p. 311)

17.-Me empiné cuanto pude en las losas rojas y blancas y miré, allá arriba, la estatua ecuestre. Nicolás Orsini había muerto a los sesenta y nueve años, pero el militar de empenachado yelmo que se erguía, dorado, en el crucero de la derecha, bajo el león de San Marcos, flanqueado por los escudos de nuestra familia, los osos y las rosas, era muy joven. Triunfaba en la gloria del caballo y de la armadura como si no debiera, no pudiera morir, y me pareció un héroe de Ariosto, un Orlando eterno. —Éste, comentó Valerio -, es un Orsini inmortal. (p. 355)

18.-Su ídolo había sido vejado por el terrible Barbarroja. La virgen viuda de Vespasiano Colonna había huido como una gacela de las zarpas del tigre hambriento. ¿Cómo no acudir en seguida, reventando los palafrenes, cuando quema la sangre, cuando se escuchan en la decorativa quietud del palacio romano los gritos de la hermosa que escapa por bosques tétricos como una ninfa pintada por Sebastiano del Piombo a la que acosan los sátiros que disimulan los cuernos bajo turbantes y aceradas medias lunas? ¿Cómo no volar, como un paladín del Ariosto, como un Caballero Errante del Ariosto, con los amigos, con los adictos, con los escuderos, con aquella banda fabulosa de servidores africanos que lo seguía doquier, a salvar a la Dama del Amaranto? Partió, en una tempestad de espadas, de

armaduras, de testas renegridas, de pieles de leopardo, y en su séquito multicolor, cuyas capas crujían y luchaban con el viento como velámenes, iba Maerbale, a quien, de paso por Roma hacia el sur, a donde lo enviaba Valerio Orsini, sorprendió la noticia del ataque de Fondi. (p. 426)

19.-Más tarde, los historiadores han pretendido que la empresa de Hipólito no tuvo lugar y hasta que el episodio entero de las violencias de Barbarroja en Fondi fue inventado por poetas febriles y eglógicos, por Filonico Alicarnasseo (...) pero demasiado sé yo que la anécdota ariostesca fue tan real...(p. 427)

20.-Por la tarde, en la plaza de San Lorenzo, asistimos al simulacro de un ataque a un castillo. Maerbale intervino en la pantomima, con una áurea armadura que pertenecía al duque de Florencia y que ostentaba en el casco un dragón de abiertas alas. Me pareció que, cuando galopaba como un paladín del Ariosto, junto a Pier Luigi Farnese, entre los gritos de las damas que aplaudían, no iba a asaltar ese tinglado de pobres maderas pintadas y embadurnadas sino los venerados bastiones de Bomarzo, cuyos muros se incendiaban en la roja tibieza del crepúsculo. Llevaba, tremolante en el brazo de acero, como un recuerdo de la medieval caballería platónica, una gasa, un favor azul. Silvio me dijo que Julia se lo había dado. (p. 461)

21.-Pronto se incorporaron a los primos, mis hijos restantes, que nacieron año tras año: Escipión, Marzio, Octavia, Orinzia, Maerbale, Faustina y Corradino. Alguno los juzgará hoy extravagantes, pero si se piensa que Nicolás III de Este, tan apasionado por los relatos caballerescos, designó a sus bastardos con los apelativos de Gurone, Meliaduse, Issota y Rinaldo, se me concederá que procedí con discreción. (p. 488)

22.-Atravesamos Italia. Mi prestigiosa armadura iba en un mulo, cubierta por un grueso tapiz. Como ese tejido se había rasgado en el lugar donde pendía el casco como un ánfora resplandeciente, se diría que viajábamos custodiando un tesoro, hacia las tierras del rey cristianísimo. El albardero hermoso, aquel que compartió el lecho de Violante, la semana de mis bodas, después del duque de Urbino, y que le dejó una marca en el cuello, y que más tarde, cuando Porzia se distanció de Silvio de Narni, fue su amador también, antes del duque de Mugnano, iba con nosotros. Andaba abrazado, como a una voluptuosa mujer, a un largo laúd, y de vez en vez nos cantaba unos versos apasionados, en los que los émulos de Marte se despojaban de los yelmos y las cotas y gozaban a las ninfas jadeantes, entre armas esparcidas. Yo lo oía, desganado, remoto. La armadura negra y oro me parecía el cadáver de un rey y nosotros su pobre séquito fúnebre. ¿Dónde quedaban las prodigiosas

aventuras de Ariosto, la pompa de las comitivas marciales, la cabalgata de los Reyes Magos de Benozzo Gozzoli, el recuerdo de mi padre, de Hipólito de Médicis, de Abul? Quien nos observara pensaría en una corte de pordioseros, de bufones, pues ni siquiera el fiero parche de Segismundo, ni la apostura garbosa de Orso, ni el centelleo de las partesanas y los mosquetes, ni tantos ojos como brasas, conseguían relevar la melancolía que brotaba de mi presencia taciturna. (p. 548)

23.-Un monstruo horrible, sobre cuya testuz se irguió una esfera decorada con las barras del escudo de Orsini, fue mi propia figuración, la del contrahecho que sustentaba el fardo heráldico de la gloria familiar. Encima, mandé modelar una fortaleza, la fortaleza de Bomarzo. Los Orsini y Bomarzo me aplastaban, pero yo los sostenía, desde mi espanto, casi hundido en la tierra madre. Luego estaba la tortuga coronada por una figura musical, de la que un ingenioso mecanismo de aguas arrancaba sonidos suaves y que significaba la derrota y el ansia de mi poesía. Eruditos de hoy han declarado que esa escultura se inspira en un relato de Pausanias acerca de una estatua de Fidias, de una Afrodita que apoya su pie sobre una tortuga, y en un fresco de Vasari, de la Sala de los Elementos del Palacio Viejo de Florencia, en el que la Fortuna lleva una tortuga bajo el brazo, pero no hay tal. Tan lejos me hallaba de eso como de las quimeras hindúes. Estaba después la ballena colosal, labrada rudamente en honor del divino Ariosto, recordando la escena en que Astolfo —ese Astolfo en quien mi adolescencia intuyó una arbitraria encarnación de Benvenuto Cellini— se asiló en una isla que era en realidad un cetáceo. Historias portentosas, escuchadas en Roma, en Florencia y en Francia a antiguos marineros, me inculcaron también la incorporación de la ballena a mi bestiario, porque en ellas resonó para mí el eco de la prodigiosa fantasía ariostesca, mudada en verdad en el apasionante Nuevo Mundo. (p. 599)

24.-La belleza de Porzia, en la madurez, se brindaba como una soberbia fruta en sazón, y los rastros de la de Pantasilea se enriquecían con la singularidad de su atavío, con el incendio de sus trenzas rojas y sus párpados sombreados de verde, con el olímpico aire que le había otorgado el trato intenso de los hombres de alcurnia. Segismundo, erecto, terriblemente aristocrático, regía con una mano su cabalgadura y con la otra sostenía en el brazo ahuecado el follaje del casco de guerra. Era como un caballero andante, como un personaje de leyenda, de novela. Amadís u Orlando, que proclamaba con su sola prestancia la dignidad de su señora. El pelo prolijamente estirado hacia adelante, a la cesárea, sobre las sienes y el parche negro, hacía pensar en laureles grises. Me sumé al grupo, junto a Mugnano, y así trepamos, con rechinar de arneses, la cuesta empinada. (p.626)

25.-La testa colosal reproducía, ensanchada, multiplicada, a la que se me había aparecido en el espejo, de modo que apreté los puños al ingresar en su interior, pero no experimenté ninguna angustia sino una bienandanza incomparable. Un psicoanalista explicaría que ello resultaba del hecho de que en aquella penumbra yo hallaba nuevamente la felicidad del claustro materno, el refugio de esa madre a quien no podía recordar, o acaso el abrigo del regazo de mi abuela, la maravillosa Diana Orsini. Una puerta de bronce clausuraba la boca del mascarón, y la cerré. Se insinuó delante de mí como una alegórica pintura de Botticelli, la escena del *Orlando Furioso* en que Astolfo obstruye la entrada del Infierno con árboles de pimienta y plantas de amonio, para que las arpías no escapen de su prisión, antes de ser recibido en el Paraíso por San Juan. La diferencia fincaba en que yo quedaría adentro, con las arpías. (p. 693)

6. Bibliografía

Fuentes primarias

Ariosto, Ludovico. (2002). *Orlando furioso*. Edición bilingüe de Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñiz. Madrid, España: Cátedra.

Ariosto, Ludovico. (2005). *Orlando furioso*. Traducción, introducción, edición y notas de José María Micó. Madrid, España: Espasa Calpe.

Mujica Lainez, Manuel. (2007). *Bomarzo*. Buenos Aires, Argentina: Debolsillo.

Fuentes secundarias

Ariosto, Ludovico. (1999). *Sátiras*. Edición bilingüe de José María Micó. Barcelona, España: Editorial Península S.A.

Monesterolo, Oscar. (1984). *Cartas de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

Mujica Lainez, Manuel. (1970). *Bomarzo. Suplemento de Intervalo*. Condensación del texto original por Pedro Mazzino. Buenos Aires, Argentina: Columba.

Mujica Lainez, Manuel. (1986). La amistad de Shakespeare y Cartas a Victoria. *Revista Sur. Homenaje a Manuel Mujica Lainez 1910-1984*, (números 358 y 359), (pp 9-pp 13; pp.55-94).

Mujica Lainez, Manuel. (2005). *Los dominios de la belleza. Antología de relatos y crónicas*. Selección y prólogo de Alejandra Laera. Buenos Aires, Argentina: FCE.

Mujica Lainez Manuel. (2008). *Manuel Mujica Lainez en El Paraíso / Manuel Mujica Lainez*, ilustrado por Sophie le Comte. Buenos Aires, Argentina: Maizal.

Mujica Lainez Manuel. (2010 a). *Cecil*. Buenos Aires, Argentina: Debolsillo.

Mujica Lainez Manuel. (2010 b). *La casa*. Buenos Aires, Argentina: Debolsillo.

Teórica y crítica:

Abate, Sandro. (2000). Los manuscritos de Bomarzo, de Mujica Lainez. *Cuadernos Hispanoamericanos Nro. 598*, (Pp.105-112).Madrid, España.

Abate, Sandro. (2001). *Mediterráneas. Notas de literatura italiana y comparada*. Bahía Blanca, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur

Abate, Sandro. (2004). *El tríptico esquivo. Manuel Mujica Lainez en su laberinto*. Bahía Blanca, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

- Abate, Sandro (2013). Dos notas sobre el *Orlando Furioso*. *Texturas*, (Año 12 Número 13), Recuperado de <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/issue/view/429/showToc> (octubre de 2015)
- Abate, Sandro. (2016). Humanismo y colonialismo: La poética del capitalismo eurocéntrico en tres obras del siglo XVI. Recuperado de <http://http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n70/0120-5587-linli-70-00173.pdf> (diciembre de 2017).
- Alazraki, J, Bellemin-Noél, J, I. Bessiére, R.Bozzetto, R. Campra, T. Fernández, R. Jackson, M. J. Nandorfy, S. Reisz, T. Todorov. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía por David Roas. Madrid, España: Arco Libros.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. (1990). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Altamirano, Carlos (2013). *Intelectuales: Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Angenot, Marc. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Angenot, Marc. (2015) ¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social. *Estudios de Teoría Literaria Revista digital*, Año 4, Nro. 7. Mar del Plata, Argentina: Facultad de Humanidades / UNMDP. (pp. 265-277)
- Arán, Pampa, Olga. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba, Argentina: Narvaja editores.
- Arán, Pampa Olga. (2005). En torno al problema del género fantástico. *El hilo de la fábula. Revista del Centro de estudios comparados*. Número 2/3 (2) (pp.55-67). Santa Fe, Argentina: UNL.
- Artal, Susana (2005). Monstruos y prodigios en el renacimiento. *El hilo de la fábula. Revista del Centro de estudios comparados*. Número 2/3 (2) (pp.113-118). Santa Fe, Argentina: UNL.
- Auerbach, Erich. (1996). *Mimesis*. México: F.C.E.
- Avellaneda, Andrés (1983). *El habla de la ideología*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

- Barbolani, Cristina. (2005). *Poemas caballerescos italianos*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Baudelaire, Charles. (2013). *El gran libro del dandismo*. Prólogo de Alan Pauls. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Mardulce.
- Beecher, Donald, Ciavolella, Massimo and Fedi, Roberto (Eds). (2003). *Ariosto today: coteremporary perspectives*. Toronto, Canada: University of Toronto Press.
- Bonfil, R. et al. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Bajo la dirección de Cavallo G. y Chartier R. Madrid, España: Taurus
- Bourdieu, P. (1999). *Razones prácticas*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2002). Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto. Recuperado de <http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Bourdieu-P.-2002.-Campo-de-poder-campo-intelectual.-Itinerario-de-un-concepto.-Editorial-Montessor.pdf>
- Bowsma, William J. (2000). *El otoño del Renacimiento 1550-1640*. Barcelona, España: Crítica.
- Brihuega, Jaime. (1996). La sociología del arte. En Valeriano Bozal (Ed.). Jaime Brihuega, Estrella de Diego, Jesús García Gabaldón, Carmen González Marín, Vicente Jarque ... J. F. Yvars. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas VOLUMEN II*. Madrid, España: La balsa de la Medusa. Recuperado de SCRIBD
- Brizuela, Leopoldo. (10/09/2010). Mujica Lainez. La cabellera ambigua. *Suplemento Soy del Diario Página 12*. Recuperado de www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1597-2010-09-10.html
- Buch, Esteban. (2003). *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Burckhardt, Jacob. (1984). *La cultura del Renacimiento en Italia*. México: Editorial Porrúa.
- Burke, P., Chastel, A., Firpo, M., Garin, E., King, M.K., Law, J., Mallett, M., Tenenti, A., Todorov, T. (1990). *El hombre del Renacimiento*. Edición de Eugenio Garín. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Burke, Peter (1993). *El Renacimiento*. Barcelona, España: Crítica.
- Burke, Peter (1995). *El renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid, España: Alianza Editorial.

- Burke, Peter (1998). *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*. Recuperado de <https://www.goodreads.com/book/show/9626081-el-renacimiento-europeo>
- Burke, Peter (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid, España: Alianza Editorial S.A.
- Burucúa, José Emilio (2007). *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica: siglos XV al XVII*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila SRL.
- Caballero, María. (1999). *Bomarzo: El Renacimiento italiano en la pluma de Mujica Lainez. Anales de literatura hispanoamericana N° 28*. Madrid, España: Editorial de la Universidad Complutense. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI9999120489A.PDF>
- Calvino, Ítalo. (1990). *Orlando furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*. Barcelona, España: Muchnik Editores.
- Camarero, Jesús. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona, España: Anthropos.
- Cambra, Rosalba. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla, España: Editorial Renacimiento.
- Carmona Fernández, Fernando. (2001). *La mentalidad literaria medieval (siglos XII y XIII)*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Castelli, Patricia. (2011). *La estética del Renacimiento*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.
- Castro-Gómez, Santiago. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro". En Lander, Edgardo (Compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, (pp 88-98). Recuperado de www.biblioteca.clacso.edu.ar (junio de 2014).
- Catelli, Nora. (2014). Literatura comparada y tradición crítica argentina. En Prieto, Martín y Judith Podlubne (Compiladores), *María Teresa Gramuglio: la exigencia crítica: quince ensayos y una entrevista*. (pp.79-90). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora; Universidad Nacional de Rosario.
- Ceserani, Remo. (1999). *Lo fantástico*. Madrid, España: La Balsa de la Medusa. Visor.
- Chartier, Roger. (1992). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Madrid, España: Gedisa Editorial.

- Chevalier. Jean, Gheerbrant Alain (Dir.). (1969). *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, España: Herder. 1969.
- Cruz, Jorge. (1996). *Genio y figura de Manuel Mujica Láinez*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Cruz, Jorge. (20/02/2010). Manuel Mujica Lainez. *Diario La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1233862-manuel-mujica-lainez>
- Culianu, Ioan P. (2007). *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid, España: Siruela.
- Dalmagro María Cristina y Parfeniuk, Aldo (Eds.). (2012). *Encuentros, tránsitos y desplazamientos. Culturas y literaturas en tensión y en diálogo*. Córdoba: Buena Vista Editores.
- Depetris, Carolina. (2000). *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en Bomarzo de Manuel Mujica Lainez*. Barcelona, España: Paidós.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2010). *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce.
- Dini, Chiara. (2001). *Ariosto: guida all'Orlando Furioso*. Carocci editore. Italia: Bussole.
- Eagleton, Terry. (2016). *Cómo leer literatura*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Fernández Ariza, Guadalupe. (1999). Bomarzo, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez. *Revista Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28. (pp 563-588)
- Fernández, Sergio Marcos. (2010). M. Mujica Lainez: de la nación prócer-familiar a la recreación de la "sociedad porteña" decadente (1949-1957). Recuperado de ri.conicet.gov.ar/handle/11336/15057
- Fernández, Sergio. (2011). Bomarzo: cambio temático universalista en M. Mujica Lainez. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/261482513/Bomarzo-cambio-tematico-universalista-en-M-Mujica-Lainez> (abril de 2017).
- Fernández, Sergio. (2012). Manuel Mujica Lainez y su simulacro: gestión de su posición social y saber legítimo-familiar como recursos constantes de su competencia literaria. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*; Vol. 3, Número 3; (pp. 1-17)
- Fernández, Sergio (2013). Manuel Mujica Lainez: humor paródico y réplica literaria frente a lo alterno. De Milagros y Melancolías. Recuperado de www.redalyc.org/html/4765/476548728006/index.html

- Font, Eduardo. (1976). *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez (1949-1962)*. Madrid: Porrúa.
- Fumagalli Beonio Brocchieri, María Teresa. (1997). *El intelectual entre Edad Media y Renacimiento*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, Oficina de publicaciones del CBC. UBA
- Funes, Leonardo. (2012). Sobre el análisis literario de un texto narrativo. En Daniel Link, Gabriel Castillo, Leonardo Funes [et.al.]; compilado por Ezequiel Vila, *Citadme diciendo que me han citado mal: material auxiliar para el análisis literario* (pp. 31-58). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: EDEFYL.
- Galán Redondo, Paloma. (2004). *El mago Merlín desde la tradición románica hasta el Orlando Furioso (presencia y análisis crítico)*. (Tesis doctoral bajo la dirección de la Doctora María Hernández Esteban). Recuperada de: www.eprints.ucm.es/5289/7/T27277.pdf (octubre de 2017).
- Galán Redondo, Paloma. (2006). Documentos sobre Merlín al alcance de Ariosto. *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 13, (pp.31-48). Recuperado de revistas.ucm.es/fll/11339527/articulos/CFIT0606110031A.PDF (agosto de 2017).
- Gamero, Carlos. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- García Peinado, Miguel A. (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid, España: Arco Libros, S.L.
- García Simón, Diana. (2002). El Renacimiento como tema en Bomarzo de Manuel Mujica Lainez. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. N° 21. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/bomarzo1.html>
- Gallo, G. (2004). Mujica Lainez: el amplio gesto de la narración. En Jitrik, Noé (dir.) y Saítta, Sylvia (dir. volumen), *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 9. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Gil-Arbarellos Pérez-Pedrero, Susana. (2006). *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid, España: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones.
- Gnisci, Armando (Ed.). (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, España: Crítica.

- Gómez-Montero, Javier. (1999). *Phantasos in litteris. La magia ante el estatuto ficcional de "lo maravilloso" y "lo fantástico de la ficción"*. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=1820> (octubre de 2015).
- Gramuglio, María Teresa. (1992). La construcción de la imagen. En Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio. *La escritura argentina*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral. Ediciones de Cortada.
- Gramuglio, María Teresa. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario, Argentina: Editorial Municipal de Rosario.
- Guillén, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*. Barcelona, España: Tusquets.
- Guglielmi, Nilda. (2011). *Pasiones políticas en la Italia medieval*. Mar del Plata, Argentina: EUDEM.
- Hale, J.R. (1973). *La Europa del Renacimiento 1480-1520*. Madrid, España: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- Hauser, Arnold. (1998). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, España: Debate.
- Hernando, Ana María. (2007). *Al borde del paraíso: Manuel Mujica Lainez y Córdoba: existencia y territorio: una visión especular del tiempo vivido*. Córdoba, Argentina: El Emporio Ediciones.
- Javitch, Daniel. (1999). *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*. Milano, Italia: Mondadori.
- Jitrik, Noé. (2009). *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Kristeller, Paul O. (1982). *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. México: F.C.E.
- Lafaye, Jacques. (2005). *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*. México: FCE.
- Le Goff, Jacques. (1994). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, España: Gedisa.
- Lorenzo, A; Quiñones, A., y Bravo, N. (2008). *El imaginario clásico en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires, Argentina: Vela al Viento.
- Lorenzo, A [Et.al.]. (2013). *Alianzas y rupturas entre el mito y la historia: El unicornio y El laberinto de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

- Mann, Reeve, Davies, Jensen, Mc Laughlin, [Et. al.]. (1998). *Introducción al humanismo renacentista*. Editado por Jill Kraye. Madrid, España: Cambridge University Press.
- Marani, Alma Novella. (1986). El Renacimiento en Manuel Mujica Lainez. *Revista Sur, Manuel Mujica Lainez 1910-1984. Homenaje*. 358-359 (pp. 227-255)
- Marchese, A y Forradellas, Joaquín. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Ariel.
- Martínez, Matías y Schefel, Michael. (2011). *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Buenos Aires, Argentina: Las cuarenta.
- Martínez Fernández, José Enrique. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid, España: Cátedra.
- Mateos Santos, Ma. Almudena. (2017). *Novelas españolas ambientadas en Italia. Fra Filippo Lippi de Emilio Castelar. Bomarzo de Manuel Mujica Lainez*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mínguez Pérez, Carlos (2006). *Filosofía y ciencia en el Renacimiento*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Mignolo, Walter. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Lander, Edgardo (Compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, (pp 34-52). Recuperado de www.biblioteca.clacso.edu.ar (Junio de 2014).
- Molloy, Sylvia. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Momigliano, Attilio. (1986). *Ensayo sobre Orlando Furioso*. Buenos Aires, Argentina: Hyspamérica.
- Montero Cartelle, Enrique. (1989). El mundo renacentista en Bomarzo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Volumen Nº 18 (pp.171-180). Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8989110171A> (julio de 2015).
- Morales, Ana María (2003). Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad. En: Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (Eds.) *Las fronteras de lo fantástico*. (pp.15-41). Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

- Morales, Ana María (2005). Lo maravilloso medieval en literatura. *El hilo de la fábula. Revista del Centro de estudios comparados*. Número 2/3 (2) (pp.118-128). Santa Fe, Argentina: UNL.
- Múscolo, Silvina. (2005). *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*. Buenos Aires, Argentina: Campo de Ideas SL.
- Pandolfi, Rodofo Mario. (1955). Mujica Lainez y el gran cambio. *Revista Contorno* Números 5 y 6. Recuperado de SCRIBD.
- Peralta, Jorge Luis. (2015 a). Huellas de disidencia homoerótica en *El unicornio* de Manuel Mujica Lainez. *Revista chilena de Literatura*. Número 90, (pp.197-222)
- Peralta, Jorge Luis. (2015 b). La pluma de Manuel Mujica Lainez. Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario. Recuperada en www.celarg.org/int/arch_publici/peraltajoseluiscc2015.pdf (octubre de 2016).
- Petronio, G. (1990). *Historia de la literatura italiana*. Madrid, España: Cátedra.
- Piña, Cristina. (2009). Manuel Mujica Lainez: del realismo a la parodia y la imaginación. Conferencia dictada en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco el 18 de noviembre de 2009. Recuperado de www.fundacionmujicalainez.org/documentos/conferencia_cristina_pinia.pdf
- Pozuelo Yvancos, José María. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, España: Cátedra.
- Propp, Vladimir. (1972). *Morfología del cuento*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Quesada Portero, Raúl. (2010). *Bomarzo y el autobiografismo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada. Recuperada de <https://hera.ugr.es/tesisugr/19554230.pdf>
- Real, Elena. (2002). *Épica medieval francesa*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Reyes, Graciela. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, España: Editorial Gredos S.A.
- Riffaterre, Michael. (2000). La ilusión de écfrasis. En: Monegal, Antonio et ál. *Literatura y pintura* (pp. 161-183). Madrid, España: ArcoLibros.

- Rígano, Mariela. (2011). Ariosto y Cervantes, el travestismo y su función en relación a la revisión del modelo femenino. *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada* (pp. 465-474) La Plata 17 al 20 de Agosto de 2011. Recuperado de www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2452/ev.2452.pdf (noviembre de 2014).
- Roas, David. (2016). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/313646830/Tras-los-limites-de-lo-real-Una-definicion-de-lo-fantastico> (diciembre de 2017).
- Robin, Régine y Angenot, Marc. (1990). La inscripción del discurso social en el texto literario. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/114406652/12-La-inscripcion-del-discurso-social-en-el-texto-literario>
- Roggero, Marina. (2009). *Los escritos plenos de sueños. Textos y lectores en la Edad Moderna*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila SRL.
- Romero, Julia. (2008). Imagen de escritor. En Amícola José y de Diego José Luis (Dir.). *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. (pp.107-118). La Plata, Argentina: Al Margen.
- Ruiz-Doménec, José Enrique. (1993). *La novela y el espíritu de la caballería*. Barcelona, España: Mondadori.
- Said, Edward. (2004). *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Sapiro, Gisèle. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires, Argentina: F.C.E.
- Sforza, Nora H. (2008). *Teatro y poder político en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*. Córdoba, Argentina: Letranómada.
- Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Argentina: Puntosur S.R.L.
- Tacconi, M. del C. (1989). *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.
- Tenenti, Alberto. (2000). *La Edad Moderna. Siglos XVI-XVIII*. Barcelona, España: Editorial Crítica S.A.
- Todorov, Tzvetan. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Elvio Gandolfo. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Vázquez, María Esther. (2012). *El mundo de Manuel Mujica Lainez. Conversaciones con María Esther Vázquez*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Victoria Ocampo. (Este libro ha sido editado por Editorial Belgrano, en 1983)
- Vega, María José. (2011). A(na)logon: maravilla e irracionalidad en la teoría de la épica del siglo XVI. En Vilà, Lara (Ed.). *Estudios sobre la tradición épica occidental (Edad Media y Renacimiento)* (pp.141-162). Madrid, España: Editorial Caronte. Recuperado de https://www.academia.edu/2443269/A_na_logon._Maravilla_e_irracionalidad_en_la_teor%C3%ADa_de_la_%C3%A9pica_del_siglo_XVI (agosto de 2015).
- Viñas, David. (1954). Otros tres novelistas argentinos por orden cronológico. *Revista Contorno* N°3. Recuperado de SCRIBD.
- Villordo, Oscar Hermes. (1991). *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*. Buenos Aires, Argentina: Ed.Planeta.
- Zangrandi, Marcos.(2016). *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo. Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido, David Viñas 1953-1963*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot.
- Zeiger, Claudio. (10/09/2010). Manucho fetiche . *Suplemento Soy del Diario Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1596-2010-09-10.html>