



Genaro Valencia Constantino, "Palíngrafos virgilianos en *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez". *Circe, de clásicos y modernos* 30/1 (enero-junio 2026).
DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300105>

PALÍNGRAFOS VIRGILIANOS EN *BOMARZO* DE MANUEL MUJICA LAINEZ

Genaro Valencia Constantino

[Universidad Nacional Autónoma de México /
Universidad Panamericana]
[gvalenc@gmail.com]
ORCID: 0000-0002-1226-1182

Resumen: En este breve artículo me propongo analizar la erudita recreación literaria que de escogidas citas virgilianas de la *Eneida* hiciera el escritor argentino Manuel Mujica Lainez en su novela *Bomarzo* (1962), estudiada desde diversas disciplinas excepto desde la de la filología clásica bajo un enfoque de tradición y reescritura. Según expondré, la cita textual del poeta romano no supone en la obra tan sólo un recurso de autoridad, sino sobre todo un mecanismo literario que le permitió al autor, tras comprender el sentido y contexto original de la cita, acondicionarla al nuevo escenario de su épica renacentista, habilitando por lo tanto el texto de Virgilio para otra trama narrativa: un palíngrafo virgiliano.

Palabras clave: *Bomarzo*; Manuel Mujica Lainez; Virgilio; *Eneida*; recreación literaria

Virgilian Palimpsests in Manuel Mujica Lainez's *Bomarzo*

Abstract: In this short paper, I aim to analyze the scholarly literary recreation of selected Virgilian quotations from the *Aeneid* carried out by the Argentine writer Manuel Mujica Lainez in his novel *Bomarzo* (1962), a work studied from various disciplinary perspectives, yet rarely through the lens of classical philology, particularly in terms of tradition and recasting. As I will explain, the textual citation of the Roman poet in the novel is not merely a rhetorical appeal to authority, but above all a literary device that allowed the author, after grasping the original meaning and context of the passage, to adapt it to the new setting of his Renaissance



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.
CIRCE N° 30/1 / 2026 / pp. 137-153

epic, thereby reactivating Virgil's text within another narrative framework: a Virgilian palingraph.

Keywords: *Bomarzo*; Manuel Mujica Lainez; Virgil; *Aeneid*; Literary Recreation

¿Cuál es la tradición argentina? [...] Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (Borges 2009: 272-273, *apud* JANSEN 2021: 64).

Introducción*

Fn 1962, cuando el escritor argentino Manuel Mujica Lainez (1910-1984) mandaba a la imprenta su curiosa novela *Bomarzo*, no imaginaba que compartiría dos años más tarde el premio de literatura John F. Kennedy con *Rayuela* de Julio Cortázar; esta última no sólo ha contado con mayor difusión entre el público interesado por las vanguardias literarias latinoamericanas sino también ha sido objeto de estudio incluso desde el punto de vista de la tradición clásica¹, mientras esta obra manierista de “Manucho” –como era apodado Mujica Lainez en su tiempo–, y quizá debido a su prosa sumamente subordinante y a su ambientación renacentista, ha sido apreciada sobre todo entre los seguidores de su estilo literario, reduciendo su impacto entre otros lectores adeptos del realismo

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto PAPIIT IN402224 “Hermetismo y sacralidad. Las otras tradiciones clásicas”, financiado por el Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), y cuyo responsable es el Dr. Javier Espino Martín, a quien agradezco el apoyo otorgado para concluir mi investigación doctoral. Dejo constancia de mi profundo agradecimiento a la Biblioteca *Jorge Luis Borges* de la Academia Argentina de las Letras por enviarme en formato digital el borrador de la novela, así como los cuadernos de notas que Manuel Mujica Lainez conformara en su proceso de documentación histórica y literaria; para citar tales documentos de Mujica Lainez (2004), usaré como convención “Borrador #” y “Cuaderno #” con mayúscula.

¹ GARCÍA JURADO (1987, 1996, 2025).

mágico sudamericano². Por lo tanto, *Bomarzo* todavía no ha obtenido la atención filológica en el rastreo de sus fuentes grecolatinas, así como en el desciframiento de los mecanismos intertextuales con los que fabricó episodios e imágenes modernas a partir de aquellas³. Así, gracias a las tendencias más recientes de la literatura comparada en tradición clásica, que examinan los “encuentros complejos” entre escritores latinos y grandes exponentes de la narrativa argentina (Cortázar, Lugones, Borges, entre otros)⁴, se vuelve prácticamente obligatorio visitar estas novelas “olvidadas” por la crítica clasicista, ya que en su composición se revela un refinado método para aprovechar un material de indudable calidad estética (en este caso, la *Eneida* de Virgilio) y actualizarlo por medio de nuevos moldes discursivos, en pleno auge de un movimiento literario al que por cierto el propio autor argentino quiso satirizar en una novela posterior⁵. Por ello, *Bomarzo* supone una obra ideal, ante su temática renacentista, para analizar, en apego a la teoría de la tradición clásica⁶, un singular proceso de reescritura virgiliana ingeniosamente ejecutado por un escritor fundacional, aunque por desgracia algo abandonado, de la literatura contemporánea argentina.

Ahora bien, en *Bomarzo* se relata, en primera persona y como si de una verdadera autobiografía se tratase, cada etapa de la vida –desde el nacimiento hasta la muerte y “resurrección”– del protagonista, el duque de Bomarzo, Pier Francesco Orsini o Vicino –apodo impuesto por su abuela Diana Orsini–. La narración se sitúa en la época del quinientos italiano, en pleno Renacimiento

² En su prólogo a *De milagros y de melancolías*, Luis Antonio DE VILLENNA (2015: 5) aduce que el “esteticismo notable y *cultista*” tan acentuado, su negativa a “formar parte de grupos de moda” y una “actitud poco política ante la vida” fueron factores que perjudicaron a Mujica Lainez para alcanzar mayor fama internacional.

³ En su monografía sobre *Bomarzo*, DEPETRIS (2000) analizó el conflicto existente a lo largo de la obra entre “lo clásico y lo grotesco”, pero no advirtió para nada el modelo virgiliano ni grecolatino en general. Por otro lado, a más de revisar las menciones explícitas al nombre de Virgilio en la novela como un autor ejemplar, FERNÁNDEZ (1999) subrayó la conexión de una cita virgiliana introducida por Mujica Lainez con la “selva oscura” del *Infierno* de Dante. Y al margen de *Bomarzo*, BARRAZA (2007) revisó el simbolismo de Virgilio (con la *Eneida* como celebración de la fundación de Roma) en comparación con el primer relato (“El hambre”) de *Misteriosa Buenos Aires* (1950) del autor argentino, quien presuntamente proponía una lectura “antiépica” de la fundación de la capital argentina en los albores de la Conquista hispánica.

⁴ GARCÍA JURADO (2021, 2024b, 2025).

⁵ VILLENNA (2015: 8-9) asegura que Manucho decidió, con *De milagros y de melancolías*, “urdir una suerte de pequeña venganza” y hacer una “parodia del ‘boom’ americanista y del tan cacareado ‘realismo mágico’”, pues consideraba que “los autores o teóricos” del boom “se habían olvidado de Argentina o la habían dejado de lado porque era otra cosa menos ‘americanista’”.

⁶ GARCÍA JURADO (2024a).

y ya en vísperas del Barroco, incorporando a la trama de más de ochocientas páginas de extensión múltiples personajes de todos los estamentos sociales de entonces (el emperador Carlos V, pontífices, duques y diversos nobles, cardenales, condotieros, campesinos, soldados, artistas, poetas, filósofos, alquimistas...) así como algunas “celebridades” de las artes (el escultor Miguel Ángel Buonarroti, el pintor Lorenzo Lotto, el astrólogo Paracelso o el novelista Miguel de Cervantes), que en mayor o menor escala desempeñan algún papel en el destino del protagonista. Desde la primera página aparece un componente mágico (astrológico en sentido estricto), cuando tras su nacimiento a Pier Francesco Orsini, retratado como un jorobado y patizambo, se le traza un horóscopo sumamente favorable que le promete la inmortalidad, idea que condiciona las decisiones y el comportamiento del protagonista durante toda su existencia al invertir su tiempo, su esfuerzo y su fortuna en una interminable búsqueda del mágico elixir que compensaría con creces su deformidad física; en cierto punto se resigna a palpar la inmortalidad tan sólo con su mecenazgo artístico y con la construcción del Sacro Bosco, un suntuoso jardín al canto de la ciudad de Bomarzo en que se implantaron monstruosas estatuas de piedra del quinientos y aún hoy avistadas en su sitio. Así, el *leitmotiv* de la inmortalidad moldea tanto la psicología del personaje como la narración desde el principio hasta el fin; más allá de percibirse como un recurso literario trillado, el lector confirma tempranamente en la historia la veracidad del horóscopo, ya que el duque expone su biografía en retrospectiva desde el siglo XX. Es en la última página de la novela cuando se descubre que el protagonista verdaderamente consiguió una especie de inmortalidad (o más bien un renacimiento) luego de cuatro siglos, paradójicamente después de su muerte, en la memoria del escritor argentino Manuel Mujica Lainez⁷.

Es en este contexto de un ambiente renacentista y astrológico de la trama, donde los textos clásicos tenían gran presencia lo mismo para la educación como para el entretenimiento, y aunada la lectura hermética y casi mística que sobre Virgilio como mago y profeta se planteó durante la Edad Media – bosque-jada dicha interpretación de hecho en un libro con el que el autor argentino se documentó en diferentes aspectos para su novela–, cuando se ensambló una serie de citas de la *Eneida* a episodios climáticos de la

⁷ A tal grado Mujica Lainez cultivó el compromiso con su narrativa que, cuando se le preguntaba en entrevistas sobre *Bomarzo*, afirmaba que la novela era la historia de su “vida anterior”, cfr. “Manuel Mujica Lainez a fondo”, 19 de junio de 1977, RTVE: <<https://youtu.be/yG22M1Ol46A?si=7EqlmH20hG4TF5gS>> (12/07/2025).

narración biográfica, no como un recurso de autoridad, sino como un mecanismo poético efectivo que permitió a Mujica Lainez, tras comprender el sentido y contexto original del texto extraído, acondicionarlo al nuevo escenario. Por lo demás, no es ocioso aquí aclarar que, al igual que ocurre con la de Borges⁸, la lectura de Virgilio por parte de Mujica Lainez pudo verse matizada por un texto intermedio, específicamente la *Comedia* de Dante, ya que ambos argentinos habían seguido “el magisterio” de Leopoldo Lugones que les había abierto “las puertas del tríptico” dantesco⁹, de suerte que les habría facilitado una pieza literaria así como hermenéutica de gran valor para la creación. Con todo, a pesar de esta considerable influencia, demostraré que en específico los pasajes virgilianos en *Bomarzo* no resultaron intervenidos por el poeta florentino, más bien, Manucho los construyó a partir del modelo latino, porque es claramente perceptible que leyó la cita en su contexto para luego acomodarla en el suyo, a más de que figuran entre sus notas manuscritas la edición y la traducción de la *Eneida* que consultó. Con esto, sin embargo, no sugiero ni declaro que deba descartarse o soslayarse la impronta dantesca en *Bomarzo* –tan sólo el epígrafe inaugural de la obra proviene del *Infierno* (XIX, 69-70)– sino que para los casos que se analizan en este artículo el proceso intertextual de composición por parte de Manuel Mujica Lainez es, en esencia, virgiliana¹⁰.

⁸ GARCÍA JURADO (2021a).

⁹ FERNÁNDEZ (1999: 566). Para el uso de un “Virgilio dantesco” por parte de Borges en relación con una dedicatoria a Lugones, véase GARCÍA JURADO (2024b).

¹⁰ La presencia de Dante en la producción de Mujica Lainez falta de revisarse, no sólo como inspiración literaria sino también como recurso intertextual, dadas las alusiones tan explícitas como en *El viaje de los siete demonios* (1974), en cuyo prólogo el escritor argentino imagina el palacio infernal donde se apostaban como parte de la decoración “los bustos pálidos de Dante y de Milton, puestos cabeza abajo”; dadas las ingeniosas recreaciones –reconocibles para cierto tipo de lector– como en *Bomarzo* (1962), con “la selva oscura” –alegoría de la afligida vida del protagonista provocada por su deformidad corporal–, con el parlamento de Palingenio que detiene al duque en su camino a Roma: “–Párate –me gritó–, aunque no sé si eres humano o demonio, y socorre a este desgraciado”, trabajado directamente de Dante (*Inf.* I, 65-66): “–*Miserere di me, – gridai a lui, / –Qual che tu sii, od ombra od omo certo!*–”; o con caracterizaciones como la de dos cardenales, aduladores del emperador Carlos V, cuyas capas forradas de plomo replican las que llevan los hipócritas perfiladas en el octavo círculo infernal: “Di fuor dorate son... ma dentro tutte piombo” (*Inf.* XXIII, 64-65). Respecto del relato dantesco de Paolo y Francesca que Manucho tradujo al español, cuyo borrador se encuentra al final del libreto manuscrito de la ópera inspirada en *Bomarzo*, cfr. VALENCIA (2026). Véase también BARBOZA (2022), quien se ocupó de aspectos literarios dantescos relacionados solamente con la novela de los siete demonios, pero al ser una publicación en un volumen más bien local y autoeditado me fue imposible su consulta.

Además, el proceso de escritura de Manucho es perfectamente ostensible gracias a que en la Casa Museo Manuel Mujica Lainez –ubicada en Córdoba, Argentina– se preservan los manuscritos de *Bomarzo*, cuyos cartapacios contienen el borrador original repartido en tres libretas y siete cuadernos de notas, constituyendo así “un complejo entramado textual de imponderable valor documental” que contribuye de forma muy precisa a “esclarecer la procedencia de datos, fuentes y testimonios” de la novela¹¹. Gracias a la digitalización de los documentos, podré en este espacio mostrar, en cuanto a las recreaciones virgilianas se refiere, las versiones del borrador y de la redacción definitiva, algunas fuentes adicionales y ciertas notas sobre la factura de tales pasajes en la novela, pues el proceso compositivo de Manucho no surgió únicamente de la imaginación del autor sino de una documentación histórica y un trabajo de intertextualidad meditada para forjar imágenes, episodios y transiciones a partir de la reescritura estratégica y consciente de versos virgilianos: un palígrafo¹².

Los palígrafos virgilianos

En *Bomarzo* la inclusión de Virgilio como figura cultural y como referencia literaria se explica, en un principio, por el clima intelectual que ambienta varias escenas de la novela, donde ciertos jóvenes de la aristocracia italiana son instruidos en latín con la *Eneida* y con algunos otros textos latinos como Cicerón o Lucrecio; en segundo lugar, por la admiración de héroes de la épica romana, que representaban modelos a seguir para los condotieros italianos; finalmente, por una función narrativa que convierte algunos versos virgilianos en marcadores discursivos, situados estratégicamente en la trama de un episodio, con los que se produce una reescritura coherente con la narración en turno, es decir, Mujica Lainez, tras comprender la función argumental de un fragmento de la *Eneida*, lo adaptó con ingenio y a la perfección para una escena de su novela. Así pues, hay dos tipos de citas virgilianas en *Bomarzo*: por un lado, dos que sirven de transición, orgánicamente incorporadas, entre escenas de algún episodio y, por el otro,

¹¹ ABATE 2000: 105.

¹² Retomo el concepto de “palígrafo” acuñado por ÁLVAREZ (2019: 300), quien así describió el proceso de aprovechamiento de escogidas citas filosóficas en la recreación de un diálogo literario entre Pitágoras y Jenófanes perteneciente a la colección *Junta de Sombras* (1949) del helenista mexicano Alfonso Reyes; entendido, pues, el término “palígrafo” como una “reutilización de la sustancia misma del texto previo, que es registrada en un soporte diferente y bajo diferentes criterios estilísticos, si bien con intencional referencia (tácita o explícita) a aquél”.

una que forma parte inalienable del relato y que interfiere en las decisiones del protagonista Pier Francesco Orsini.

Del primer tipo ocurren dos casos en el capítulo inicial (“El horóscopo”). El primero de ellos tiene lugar cuando Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, cuenta que de adolescente sufrió un evento traumático ocasionado por las travesuras de su hermano mayor Girolamo. Antes de que la escena trágica acontezca, Maerbale, su hermano menor, aparentando en un juego tomar el rol de un eclesiástico pronuncia en latín dos versos que había aprendido apenas un día antes durante una clase con su preceptor Messer Pandolfo. La inclusión de la cita del poeta mantuano (Verg. *Æn.* 1. 723-724) se produce en estos términos¹³.

Maerbale hizo repiquetear de nuevo el histérico cascabel de su risa. Dibujó con la diestra una cruz en el aire y pronunció:

—*Postquam prima quies epulis mensaeque remotae
crateras magnos statuos [sic] et vina coronant.*

Reconocí los versos de Virgilio que Messer Pandolfo nos había mandado traducir el día anterior, y me asombró que Maerbale los recordara, pero Girolamo no me dio tiempo para ordenar mis ideas¹⁴.

Al hacer que el personaje de Maerbale disfrazado con ropas de religioso hablara en latín, y a causa del mero uso del idioma justificar casi razonadamente una cita virgiliana, Manucho introduce dos versos que en su contexto original señalaban un momento de transición cuando Dido, después de una libación en honor de Júpiter, perturbaba los ánimos de Eneas solicitando el relato de la caída de Troya. La cita virgiliana, por lo tanto, funciona como un elemento discursivo de tránsito entre la calma y el drama: mientras esos versos en la *Eneida* anunciaban el final del banquete hospitalario y el comienzo del relato trágico (*fit strepitus tectis*), en *Bomarzo*,

¹³ Las citas latinas contienen errores de origen, es decir, aparecen así desde el borrador original, quizá por un descuido durante la copia a partir de la traducción francesa que revisó: la versión de René DURAND (1936) publicada por la casa editorial parisina Les Belles Lettres, como el propio autor informa en el Cuaderno 3, p. 77.

¹⁴ MUJICA LAINEZ (2010: 53-54). Si bien el error en el texto latino (*statuos* en vez de *statuunt*) habría cambiado la interpretación, es de señalar que Mujica Lainez utilizó el original como recurso literario –cobra sentido que el autor hiciera que el personaje durante la época en que se ambienta la novela citara a Virgilio en latín–, mientras entendía el sentido de los versos a través de la traducción, pues su conocimiento del idioma no resultaba ser notablemente alto: en la misma entrevista (cfr. nota 7, 21:10 min) confesaba con modestia haber aprendido “el poco latín” que sabía cuando siendo joven asistió al colegio en París; y, en efecto, su modestia no era disimulada.

en cambio, proyectan el fin del juego y el inicio del incidente que culmina con el protagonista humillado, en vestimentas de mujer ante el juego desporio que presidía el hermano “eclesiástico” y con una oreja perforada por el mayor.

El segundo ejemplo de este primer tipo de adaptación de citas virgilianas, aunque en realidad sin mucho artificio, sucede durante un viaje desde Bomarzo a Florencia. Cuando la modesta comitiva de Pier Francesco Orsini se aloja en una posada del camino, al despuntar el alba pregunta Messer Pandolfo a todos si habían descansado bien, citando de inmediato a Virgilio (*Æn.* 8. 369): “*Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis*. Cae la Noche y abraza a la Tierra con sus alas sombrías”¹⁵. La enunciación del preceptor aquí también funciona como un recurso para la narración concreta en la que se inserta, si bien no reviste alguna carga simbólica ulterior, pues habría sido una costumbre de Messer Pandolfo pronunciar versos a menudo, a la menor provocación, como parte de la educación humanística de los hermanos Orsini¹⁶. Cabe destacar que, tras el texto latino, se ofrece inmediatamente una traducción a fin de que los jóvenes de la comitiva –en realidad los lectores– comprendan el significado de la cita. Para cuando redactaba la novela, Mujica Lainez tenía ya experiencia sobrada en traducir poesía y teatro desde el francés y del inglés¹⁷, de modo que pudo parafrasear en español la versión francesa que de la *Eneida* hiciera Durand¹⁸.

¹⁵ MUJICA LAINEZ (2010: 113) (= Borrador 1, p. 119).

¹⁶ FERNÁNDEZ (1999) alude que esta cita está asociada con la “selva oscura” del *Infierno* dantesco, trayendo a colación un pasaje en que la abuela del personaje lo acompaña.

¹⁷ Mujica Lainez hizo una versión española de cincuenta (cuarenta y ocho en realidad) sonetos de Shakespeare (Buenos Aires, 1963) que le valió el elogio de Borges. Respecto de su faceta como traductor, véase PUENTE (2011: 75), quien, aparte de publicar una traducción inédita de Baudelaire realizada por Manucho, cita algunas de sus declaraciones dadas en la radio a propósito de su reciente versión del poeta inglés, revelando su poética de la traducción: “El traductor de un poema debe enfrentarse con la individualidad del poeta y con la singularidad de su idioma. Está irremediablemente derrotado si aspira a conservar una a una todas las cualidades de su modelo. Debe elegir y desechar, interpretar y adaptar. En una palabra, debe recrear. El poema originario debe ser considerado por él como un punto de partida inspirador, pero lo que en verdad hará, guiado por el poeta maestro, será componer un poema suyo, cumpliendo un ejercicio lírico cuyos elementos le son suministrados por el poema fundamental. [...] Me he esforzado por construir, con cada uno de los [poemas] que traducía, un pequeño poema mío, ajustado dentro de lo posible al paradigma shakespeariano”. También sobre su ejercicio traductológico, cfr. VALENCIA (2026).

¹⁸ Agradezco al doctor Francisco GARCÍA JURADO haberme señalado que la traducción de Rafael FONTÁN Barreiro (Madrid, 1986) es idéntica a la versión –hecha o reproducida– por Mujica Lainez; por una cuestión meramente cronológica esa conexión es imposible, pero es probable que

Del segundo tipo de intertextualidad virgiliana, vinculado con ese componente esotérico que rodea a toda la narración de *Bomarzo*, hay un ejemplo brillante de notar por su calidad compositiva. En el capítulo segundo (“Incertidumbres del amor”), Vicino Orsini, aún adolescente, lamentando la muerte de Adriana dalla Roza, una amiga bastante joven de quien estaba enamorado durante su estadía florentina, se halla en una situación poco convencional cuando Nencia, una dama del palacio que le doblaba la edad, le propone encontrarse en la capilla de los Médici para mantener relaciones sexuales en pleno funeral de la niña. Indeciso entre seguir sus impulsos juveniles o respetar la memoria de su amiga, le deja una decisión tan crucial a Virgilio a través de un mecanismo que se difundió ya desde la antigüedad y, con una marcada propensión, en el periodo medieval y en el renacentista:

La puerta de la habitación de Messer Pandolfo estaba entornada y encima de la mesa distinguí su sobado ejemplar de Virgilio. El preceptor dormía. Entré calladamente. Confiaría mi suerte a la decisión de otros dioses, más soberanos que los Orsini, por medio de las *Sortes Virgilianae*. En Bomarzo solíamos practicar esa adivinación popular, que entregaba al azaroso oráculo de un libro la resolución de problemas nimios o arduos. ¿Acaso no corría sangre de magos por las venas de Virgilio? ¿Acaso, a través del hechizo dantesco, no lo consideramos como un nigromante, como un vaticinador? Me sometería a lo que me decretara la *Eneida*¹⁹.

Es muy revelador en todo este pasaje que, a pesar de la llamativa caracterización de Virgilio asociada a las concepciones típicas medievales en torno del autor romano (“sangre de magos”, “el hechizo dantesco”, “nigromante”, “vaticinador”), ni la interpretación de la cita que seguirá ni tampoco su posterior aplicación en la escena bomarziana tengan una interferencia dantesca: la adivinación azarosa por medio de la *Eneida* se produce sin la mediación de Dante, pues la interpretación efectuada se logra apreciar en la reflexión consiguiente del protagonista, que supone por lo demás una exégesis de los versos virgilianos por parte del argentino. Acto seguido, Vicino cierra los ojos y desliza su dedo por entre los folios del volumen, indicando por suertes los siguientes versos (Verg. *Æn.* 8. 608-611):

Manucho y Fontán hayan compartido más bien una traducción en común, a saber, la versión francesa (cfr. nota 13).

¹⁹ MUJICA LAINEZ (2010: 210) (= Borrador 1, p. 203).

–*Venus aetherios inter dea candida nimbos
dona ferens aederat [sic], natumque in ualle reducta
ut procul egelido secretum flumine vidit
talibus adfata est dictis seque obtulit ultro...*²⁰

Tras leer los versos y hacer una traducción en silencio –que no es registrada en la novela– con añadiduras que acentúan la soledad del personaje (“Vio aislado, en el fondo del valle, a su hijo *separado de sus compañeros*”)²¹, el joven Vicino comprende el mensaje y detiene la lectura, consciente de que tiene que ceder al desenfreno erótico ante la evidente aparición de Venus a través de los versos virgilianos, no sin antes ensayar una breve reflexión acerca del tema de la soledad en el pasaje virgiliano que ve aplicado a sí mismo:

Pero no necesitaba enterarme de cuáles eran las palabras de Venus a Aquiles. Me bastaba con ese mensaje. Me bastaba que la divinidad del amor se manifestara ante su hijo, “aislado”, “separado de sus compañeros” como Pier Francesco Orsini. Me bastaba que el Amor mismo surgiera ante el solitario. Y si no leí lo que seguía, fue porque ansiaba que el pronóstico virgiliano coincidiera con mis aspiraciones ocultas, a las que el texto infundía un sacro vigor, y porque, como otras veces, había podido descargarme de la responsabilidad de un gesto decisivo. Los dioses lo habían resuelto y ellos eran mucho más sabientes que yo y estaban en condiciones de dictaminar si lo que yo me aprestaba a hacer ofendería o no la memoria de Adriana. La sombra de Adriana no se rebelaría contra las determinaciones celestes²².

Es así como las *Sortes Vergilianae* que perpetró justificaron su decisión, pues ante la soledad que embargaba al duque tras la muerte de Adriana, el vate de la *Eneida* le indicó el camino, le anunció que debió recibir con brazos abiertos a la diosa Venus que se le aparecía bajo una forma y circunstancia inesperada. El caso es interesantísimo, porque Mujica Lainez aprovecha el mismo motivo literario de la soledad y el aislamiento que sentía Eneas –con quien luego acudía Venus para entregarle las armas forjadas por Vulcano– para recrear un episodio donde Pier Francesco Orsini, retraído a causa de la muerte de su amiga y segregado desde siempre socialmente por su

²⁰ MUJICA LAINEZ (2010: 211) (= Borrador 1, p. 203); el error *aederat* por *aderat* se constata desde el manuscrito original, cfr. Fig. 1.

²¹ La adición procede de la traducción francesa que consultó: “Elle vit à l'écart, aufroid de la vallée, son fils seposé de ses compagnons” (DURAND 1936: 69).

²² MUJICA LAINEZ (2010: 211) (= Borrador 1, p. 204).

deformidad física, se rinde ante las armas venéreas, convencido de que a través de Virgilio se manifestaba la voluntad divina. Y el autor argentino no se olvida de un episodio tan significativo, pues hacia el tercer capítulo, cuando el protagonista retorna a Bomarzo para continuar sus estudios humanísticos con Messer Pandolfo, le toca traducir el *De rerum natura* de Lucrecio: “La invocación inicial a Venus me recordó la aventura con Nencia, pero aparté esa imagen pecaminosa”²³. A nivel metaliterario vale destacar que el azar de las *Sortes Vergilianae* que experimenta el personaje en este fragmento ocurre en la trama, mientras Mujica Lainez como *autor* de su universo narrativo crea el azar de la escena seleccionando cuidadosamente los versos virgilianos adecuados para ese episodio, en otras palabras, no fue una decisión aleatoria dicha selección.

En este sentido, se puede explorar con lujo de detalle el proceso de documentación y composición de esta escena gracias a sus cuadernos de notas. En primer lugar, en el Cuaderno 3 (pp. 76-77, Fig. 2 y 3) se divisa un par de notas previas a propósito de ese episodio: “Duda si ir a encontrarse con esa mujer, pero abre a Virgilio al azar («Sortes Vergilianae») Burck. 275 lee: [versos en latín con la traducción francesa]”. Mujica Lainez atrae la atención ahí a una edición inglesa de *The Civilization of the Renaissance in Italy* (1878) de Jacob Burckhardt, donde, en la página correspondiente citada por el autor argentino, se explican algunas supersticiones entre los humanistas renacentistas, encuadrando por supuesto el caso que le interesaba: “*Though there were no more oracles, and it was no longer possible to take counsel of the gods, yet it became again the fashion to open Virgil at hazard, and take the passage hit upon as an omen* (*Sortes Vergilianae*)”²⁴; es posible conjeturar, por lo tanto, que la idea de hacer que su personaje recurriera a las *Sortes Vergilianae* para tomar una decisión crucial de su vida tuvo origen, en parte, en el volumen de Burckhardt. En segundo lugar, el autor argentino consignó en una nota información que arroja más luces de su documentación: “Ver sobre esto De Quincey, pag. 224, «Modern Superstitions»”; se trata, en efecto, de un ensayo teológico del escritor británico Thomas de Quincey (1785-1859), de donde Mujica Lainez se informó sobre la aplicación de tales prácticas bibliománticas (*Sortes Vergilianae* y *Biblicae*) en situaciones modernas de esa época²⁵. Con todo, ni Burckhardt ni De Quincey contienen alguna referencia al fragmento de la *Eneida* que Manucho aprovechó, de

²³ MUJICA LAINEZ (2010: 229).

²⁴ BURCKHARDT (1878: 275).

²⁵ De Quincey, “Modern Superstitions”, apud MASSON (1897: 420-424).

modo que, si bien puede confirmarse que su inspiración para incluir las *Sortes Vergilianae* en su episodio se asienta en ellos, el escritor argentino leyó con detenimiento la obra de Virgilio en busca de un pasaje adecuado para la trama que encajara a la perfección con el asunto erótico de forma que fuera Venus la divinidad que respondiera.

Finalmente, si bien hay dos casos adicionales de “recuperación” virgiliana explícita –la nube de polvo dejada por unos caballos (como “resabios de la *Eneida*”) y el plan de forjar un escudo, a semejanza del de Eneas, en el que se representaría el aparatoso desfile en ocasión de la coronación de Carlos V (p. 349) –, la recreación más llamativa e ingeniosa es por mucho la de las *Sortes Vergilianae* por su meditada elaboración. El protagonista, asimismo, transcurre su vida entre peregrinaciones, aventuras e intrigas italianas, participando en dos batallas, de las cuales se recuerda sobre todo la naumaquia de Lepanto, con lo cual, con la proposición de un personaje antitético al modelo virgiliano de héroe, no sólo por su malformación física sino por sus múltiples crímenes, y que afronta un viaje de peripecias físicas y psicológicas con rumbo a su destino, la impronta tácita de la *Eneida* de Virgilio, a mi parecer, sigue latente en *Bomarzo*, en espera de ser analizada desde la tradición clásica, dada la ambientación renacentista ante la cual no se ha considerado todavía el referente intertextual latino.

Conclusiones

El estudio de los palíngrafos virgilianos –entendidos estos como recreaciones literarias que toman el material de origen y lo incorporan orgánicamente a una trama y modalidad distinta– en la novela *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez demuestra que la presencia del mayor poeta latino en la narrativa hispanoamericana contemporánea no se reduce a un recurso simplemente ornamental ni a un gesto o guiño cultural de parte del autor para conferirle autoridad y prestigio a su obra, sino que la cita de Virgilio funciona como un mecanismo compositivo y con efecto argumental que en la trama es capaz de articular transiciones y activar el trasfondo narrativo original en una nueva historia. Así, estas breves anotaciones –limitadas sobre todo por el uso más bien focalizado que de Virgilio hizo el argentino en esta obra– permiten evaluar, desde el enfoque filológico de la tradición clásica, los procesos de apropiación virgiliana en algunos autores hispanoamericanos todavía no vistos desde dicha óptica disciplinar, y cuya recreación revela no una dependencia de tipo clasicista sino una libertad estética al reutilizar

ingeniosamente un material literario como la *Eneida* que, para los argentinos, según Borges lo manifestaba en el epígrafe inicial de este trabajo, era propio de la identidad sudamericana.

Bibliografía citada

- ABATE, S. (2000). “Los manuscritos de *Bomarzo* de Mújica Lainez”: *Cuadernos Hispanoamericanos* 598: 105-112.
- BARBOZA, N. (2022). “Dante Alighieri y su influencia en Manuel Mujica Lainez” en Á. REVELLO BARBOZA (coord.), *La Commedia: huellas y diálogos intertextuales*. Montevideo: Autoedición.
- BARRAZA, E. (2007). “«El Erasmo y el Virgilio inútiles»: configuración de la ficcionalidad historiográfica en «El hambre» de Manuel Mujica Lainez”: *Cuadernos Americanos: Nueva Época* 2, 120: 163-171.
- BLANCO FRESNADILLO, L. (2013). *La poética de Manuel Mujica Lainez: fábula e iconografía*. Málaga: Universidad de Málaga.
- BURCKHARDT, J. (1878). *The Civilization of the Renaissance in Italy*, trad. de Samuel George Chetwynd Middlemore. Austria: R. Kiesel.
- CAMACHO ROJO, J. M. (2006). “La tradición clásica en la literatura argentina del siglo XX”: *Florentia Iliberritana* 17: 57-84.
- DE VILLENA, L. A. (2015). “Prólogo. Volver a Mujica Láinez: estilo y belleza”, en M. MUJICA LAINEZ, *De milagros y de melancolías*. España: Drávena.
- DEPETRIS, C. (2000). *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en Bomarzo*. España: Ediciones Universidad de Navarra.
- FERNÁNDEZ ARIZA, G. (1999). “«Bomarzo», el sueño manierista de Manuel Mujica Láinez”: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28: 563-588.
- GARCÍA JURADO, F. (1987). “De Julio Cortázar, de las perlas y de Aulo Gelio”: *Cuaderno gris* 2: 13.
- GARCÍA JURADO, F. (1996). “El juego en la erudición: la miscelánea en Julio Cortázar y Aulo Gelio (a propósito de las máscaras-personales reales y verbales)”. *Paisaje, juego y multilingüismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)*, vol. 2: 137-148.
- GARCÍA JURADO, F. (2021). *La Eneida de Borges. Regreso a una obra subterránea*. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- GARCÍA JURADO, F. (2024a). *Teoría de la tradición clásica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA JURADO, F. (2024b). “Borges, o la vasta biblioteca como inframundo literario. La dedicatoria a Leopoldo Lugones (1960)”. En C. MARISCAL DE GANTE y D. GARCÍA PÉREZ (eds.), *Virgilio y las identidades culturales hispanoamericanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- GARCÍA JURADO, F. (2025). “El encuentro complejo entre *Rayuela* y las *Noches áticas*: «del lado de allá» y «del lado de acá»”: *Nova Tellus* 43/2: 181-206.
- JANSEN, L. (2021). “Borges, Jorge Luis” en F. GARCÍA JURADO (dir.), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*. Madrid: Guillermo Escolar Editor: 61-67.
- MASSON, D. (1897). *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, vol. 8. London: A. & C. Black.
- MUJICA LAINEZ, M. (1974). *El viaje de los siete demonios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MUJICA LAINEZ, M. (2004). *Bomarzo: 1962*. Argentina: La Cumbre – Fundación Manuel Mujica Lainez (Colección *Los manuscritos de Manuel Mujica Lainez*), CD-ROM.
- MUJICA LAINEZ, M. (2010). *Bomarzo*. España: Austral.
- NIEMETZ, D. (2016). *Aventuras y desventuras de un escritor: Manuel Mujica Lainez en el campo cultural argentino*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.
- PUENTE GUERRA, Á. (2011). “Manuel Mujica Lainez, traductor”: *Hispanamérica* 120: 71-77.
- VALENCIA CONSTANTINO, G. (2026). “Manuel Mujica Lainez traduce a Dante: el laberinto de Paolo y Francesca”: *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 39: 147-167.

Mi entusiasmo con uno de los toros, el día del
 séquito circense del cardenal Hipólito de Médici.
 Cuando él vuelve al palacio, se pide por ellos, cada
 corriendo a esperarlos en el patio o en las altas gal-
 rías, fope en el patio por un piramidal ho-
 mana, bailan y saltan. El momento con Adri-
 na della Roga me distrae de él, pero nunca más
 tarde en la vida, cuando mi hijo Horacio me envía
 un retrato de Lafont, y vive en mi el recuerdo
 renato, y mi interés por ese personaje se nutre de
 las memorias de mi abuelo (cuzco, por a través de
 él seo reconquista.

Pagan la preparación cortesana de Virgilio en Flor.,
 ver Bouskhaout, p. 201. ^{con "Bibliotecas" "Sortes Virgiliae"}
^{con "Bibliotecas" "Bibliotecas"}

Duda si ir a encontrarse con esa mujer, pero alce a
 Virgilio al azar ("Sortes Virgiliae") Bouch. 275
 lee: "At Venus aetherios inter dea candida nimbo"

Fig. 2.

Cuaderno 3, p. 76 (Mujica Lainez 2004)

77

85

4

dona ferens aedrat; naturamque in valle reducta
 ut praesent egelido secretum flumine vidit,
 Talibus adfata est dictis sequens obtulit ultro: ...
 (Venus, cependant, qui avait traversé toute brillante
 les nuages éthérés, était là avec ses présents. Elle
 vit à l'écart, au fond de la vallée, son fils séparé de
 ses compagnons, sur le frais rivage du fleuve et lui
 adressa ces paroles en se montant à lui.)
 Pero yo no necesitaba saber nada, es un los paleys
 de Venus a Aquiles. Me bastaba con ese mensaje ...
 (Eneida, Tomo II p. 69. Ed. "Los Belles Lettres")
 Ver sobre esto de Quincey, fig. 22+, "Modern Superstition".
 ◇ Cuando Venus y Paris se convirtieron sobre la
 inmortalidad, este último recurrió, con una semi-
 santidad, que desde 1513, a raíz de una constitución
 establecida por León X en el Concilio Laterano, se estableció
 la inmortalidad e individualidad del alma (lo que
 tanto contra quienes sostenían que no hay más que
 un alma para todos los humanos). Borchardt
 289. Paris se me habla de los cultos del

Fig. 3.
Cuaderno 3, p. 77 (Mujica Lainez 2004)

Recibido: 19-01-2026
 Evaluado: 27-01-2026
 Aceptado: 11-02-2026

