

Loreto Busquets

Historia y mito en «César o nada» de Vázquez Montalbán

Mientras la ciudad democrática siga siendo una necesidad, que no una utopía, la literatura podrá contribuir a construirla.

Manuel Vázquez Montalbán

1. En 1921 Blasco Ibáñez, en un discurso pronunciado en Valencia, anunciaba la intención de escribir una novela sobre la familia Borja en estos términos:

Y en lo que se refiere a Valencia, nosotros hemos producido en otros siglos —y de esto yo voy a escribir, valiéndome del medio de la novela, que es el mayor medio de difusión—, nosotros hemos producido grandes hombres.

Nosotros, Valencia y la Corona de Aragón, hemos producido grandísimas personalidades eminentes que, por el mero hecho de haber sido españolas, son calumniadas por la Historia.

A ese vulgo, vulgo universal, que tiene ilustración primaria, que acepta una serie de mentiras que han tomado carácter tradicional, se le habla de los Borgia y todos se estremecen y ven venenos y puñales y tienen una ilustración de ópera; y ven a Lucrecia Borgia asesinando gente, y ven al papa Borgia que se entretiene en envenenar a alguien, como el mayor de los monstruos.

Y, sin embargo, señores, [...] Alejandro Borgia, el papa Alejandro VI, es la figura más eminente para mí que tiene el Renacimiento de aquella época. Y lo mismo el papa Pedro de Luna que Calixto III, todas las grandes figuras que produjo Valencia y la Corona de Aragón, tuvieron una influencia universal.

Como os dije, somos calumniados. Y España, en todos los países, por lo mismo que fue grande en otros tiempos, tiene grandísimos enemigos. Y lo comprendo: España, durante siglo y medio, dirigió la tierra [1].

La novela vio efectivamente la luz cinco años más tarde con el título *A los pies de Venus (Los Borgia)*. Desbrozando la “verdadera” historia de los elementos legendarios que la han falseado y envilecido, reivindicaba la dignidad e importancia histórica de la familia valenciana apoyándose en “documentos” que atestiguan la verdad de los hechos y muestran hasta qué punto éstos han sido deliberadamente tergiversados por calumnias y maldicciones puestas en circulación por los innumerables enemigos de los Borja y sus fieles cronistas, y en España por Pedro Mártir de Anguera, reconocido manipulador de la Historia, cuyas versiones fueron acriticamente asumidas por los historiadores posteriores, contribuyendo a legitimar la “leyenda negra” [2].

Blasco no procede a la ficcionalización de la trayectoria histórica de los Borja, que describe con

profusión de noticias y detalles. La ficción, que corre paralela al relato histórico sin rozarlo siquiera, se reduce a las vicisitudes de Claudio Borja, descendiente de la ilustre familia, interesado en conocer su propia historia. Es este personaje quien va adquiriendo datos “certeros” a través de la lectura de libros y documentos y sobre todo de su amigo el canónigo Figueras, archivista e historiador en busca de elementos que permitan eliminar “la cáscara histórica moderna” que sepulta los verdaderos hechos [3]. El investigador ficticio obra con rigor y honestidad intelectual, acudiendo a la duda y a la hipótesis cuando la verdad no aparece en toda su evidencia. El lector de la novela lee en realidad un libro de historia por boca de Claudio Borja, del mismo modo que el lector de *La catedral* escucha la “auténtica” historia de España por boca de Gabriel Luna, quien examina críticamente la narración historiográfica oficial e invita a sospechar de aquello que se ofrece como verdadero [4]. Blasco cree en la verdad histórica, a la que opone las versiones interesadamente subjetivas puestas al servicio de los intereses de las clases que detentan en cada momento el Poder establecido.

Un segundo antecedente de la obra que es aquí objeto de estudio es la novela *César o nada* (1910) de Pío Baroja, título que aparentemente Vázquez Montalbán toma en préstamo a un escritor que, como Blasco, se inscribe en la corriente del “realismo reproductivo” que es propio de la novela histórica de entresiglos [5], hoy estimada por su valor documental incluso entre los historiadores. Parece confirmarlo el hecho de que *O César o nada* se abra con un irónico epígrafe extraído de ella: un César Borja poliédrico y “toreador”, como apuntando a una “totalidad” y a una promesa [6]. Pese a su intención primera [7], tampoco Baroja ficcionaliza la historia de los Borja, que contempla a la luz del Príncipe que Maquiavelo halla encarnado en la figura de César. Objeto de su novela es reflexionar sobre el ejercicio de la política concebida como ciencia autónoma desligada de vínculos morales, y sobre la figura del “tirano”, exaltada por el filósofo florentino, que admite como necesarios medios moralmente inaceptables para conseguir los fines que exige la existencia misma del Estado. Siguiendo la pista trazada por Ugo Foscolo, frecuentada por la mayoría de comentaristas, el *Principe* queda aquí equiparado a los tratados de educación de príncipes al uso y su interés limitado al aspecto doctrinal relativo a la ciencia política.

Como preanuncia el epígrafe barojiano, Vázquez Montalbán afronta el tema con distanciada ironía, fiel a la “dictadura de la ironía que se percibe en la inmensa mayoría de la literatura más notable del fin del segundo milenio”, según escribe en un texto aparecido contemporáneamente a la novela [8]. Como él mismo tiene interés en precisar, no escribe una “novela histórica” si por ello se entiende basada en la “historicidad científica” sostenida a lo largo del siglo XIX y principios del XX, de la que las novelas de Baroja y Blasco Ibáñez son ejemplo preclaro. Su obra se inscribe, más bien, en la corriente de la “nueva novela histórica” contemporánea, como he sugerido en mi ensayo sobre *El pianista* [9], cuyos postulados parten de la base de que no existe una verdad historiográfica exhaustiva y neutra, siendo las mismas fuentes en que se apoya resultado de la subjetividad e imprecisión de quien observa los fenómenos, cuando no de su deliberada manipulación [10]: “Escepticismo de la razón sobre su propia capacidad de entender cabalmente la vida y la historia” y desconfianza en la “memoria histórica” de “los historiadores objetivos e imparciales” [11].

La Historia, tal es la tesis a la que Montalbán se adhiere, no es sino la versión de una representación. Por ello le corresponde colocarse de nuevo al lado de la Literatura, pues ambas son disciplinas basadas en construcciones lingüístico-narrativas ajenas a la objetividad de la Ciencia. “Existen muchos puntos de vista prospectivos [12], pero no hay una visión de las cosas

que sea absoluta y que esté desvinculada de la actividad lingüística”, sostiene Don Cuppitt [13]. De ahí que éste proponga sustituir el concepto de *realismo* con el de *no-realismo*, y Montalbán, por su parte, superando de un lado el realismo decimonónico que “exige que NADA se interponga entre el mundo y su representación”, y de otro el *realismo como representación* propiciado por Lukács y el *realismo social* del que él mismo proviene, abogue por el *realismo como revelación* teorizado por Brecht [14], que aquí pone en acto.

El narrador de *O César o nada* toma pues las distancias tanto de la Historia como de la Leyenda, renunciando de buen grado a deshacer el trenzado inextricable en que ha venido a constituirse la historia de los Borja. Relato por relato, la leyenda es una “versión histórica” de los hechos tanto o más significativa que las supuestamente “reales”. Por ello, como en *El pianista*, funde aquí historia y literatura, realidad y ficción, desafiando la “objectivité terroriste” que la historiografía oficial se atribuye [15]. Novela histórica, en cualquier caso, en el empeño de hacer frente a ese postmodernismo que se define ahistórico y ahistoricista [16] y de propiciar la rehistorificación de una literatura que intervenga en lo social y en lo histórico: “Y es que la historia de España sigue siendo dramática aunque la literatura sea progresivamente ahistorificadora”, escribe Montalbán en *Crónica sentimental de la transición* [17]. Y a propósito de la postmodernidad en que se ha instalado el *establishment*: “Como transferencia de esta desorientadora deshistorificación, las artes y las letras se replegaron a los ombligos y dejaron lo social y lo histórico en manos de esos *amos sin rostro* a los que se refería Fredric Jameson en *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*” [18].

2. A lo largo de una *dispositio* fundamentalmente diacrónica de la historia narrada, la novela va trenzando realidad y leyenda, construida ésta con las calumnias de quienes por temor o envidia detestan a los Borja (la nobleza cortesana y eclesiástica, en la que destaca la figura de Giuliano della Rovere, futuro papa Julio II) y con testimonios más o menos “fidedignos” (Savonarola, Burcardo, Guicciardini), dando a ambas igual carta de naturaleza cuando no privilegiando la segunda, pues, como sostiene un personaje dotado de inteligencia y argucia, “[e]s mucho más interesante la leyenda” (p. 123).

Leyenda que divierte al narrador, quien se complace en confundir las aguas, mostrando en cierto momento, con una de sus estrategias retóricas, cómo la realidad “constatada” por el lector es falsificada unas páginas después por “rumores” que atribuyen arbitrariamente el hijo natural de Lucrecia a su propio padre (p. 223). Es más. La novela toda es construcción de un mito a partir de un mito, asumiendo el autor lo que es tendencia del mundo contemporáneo: reconocer que la mitología, es decir, el conjunto de mitos heredados por toda cultura, es condición inherente a la obra literaria, ontológicamente *mitopoietica*. Por ello, en manos del narrador el relato de los Borja que la Historia nos ha transmitido crece con variaciones e hiperbolismos que se sobreponen como excrescencias de hilarante comicidad en torno al núcleo histórico-legendario.

Conviene mencionar a este propósito una corriente de la filosofía contemporánea que, partiendo del mito, desemboca en el pensamiento radical. En ella destacan Walter Benjamin, Ernst Bloch, Georges Sorel y Antonio Gramsci, autor este último a quien Montalbán dedica su novela, precisando que sin sus estudios sobre Maquiavelo “no me habría atrevido a afrontar una novela tan posthistórica” (volveré a lo posthistórico más adelante). Aun en sus variantes, todos estos

autores comparten la convicción de que el mito, además de dar una representación petrificada de las relaciones sociales, tiene su lado de luz abierto a la subversión y al cambio. El mito implica un horizonte: es “la revelación de mundos inconsuetos, una apertura a otros mundos *posibles* que trascienden los límites definidos de nuestro mundo *real*” [19]. Es pues a un mismo tiempo fundacional y liberatorio. Mitificando ulteriormente el carácter esencialmente mítico de César que Gramsci atribuye al César de Maquiavelo, Montalbán refuerza la interpretación gramsciana que él hace suya, según la cual César Borja “rappresenta plasticamente e ‘antropomorficamente’ il simbolo della ‘volontà collettiva’” [20].

3. Si el realismo es la ilusión de la verdad y el no-realismo es la verdad de la ilusión, no hay visión de las cosas que sea absoluta y que esté desvinculada del sujeto, esto es, de la perspectiva [21], la cual, dicho sea de paso, es la gran conquista del arte renacentista italiano. El perspectivismo enfatiza el relativismo profesado por el autor, potenciado por la ironía: “los relativistas normalmente hemos recurrido a la ironía cuando no al sarcasmo [...]. La ironía implica una asunción sentimental de la impotencia de la razón [...]. Ese relativismo emisor conforma unos códigos marcados por el eclecticismo y el collage, es decir, el mestizaje de códigos” [22].

Ojos y miradas invaden el espacio en un relato que se configura como escenario: numerosos, simultáneos a veces, sucesivos otros, poblados de infinidad de personajes en el sentido estricto del término, en cuanto seres humanos siempre en escena: máscaras, ya no personas, porque el mundo político que aquí se escenifica es puro teatro y el *homo politicus* que vemos en acción es personaje de un gran teatro del mundo abandonado de la mirada divina, por más que se invoque la Divinidad en quien pocos creen para legitimar las nefandeces del Poder.

Teatro o tablero de juego es el escenario de la acción, en el que se enfrentan jugadores más o menos expertos abocados a la victoria o a la derrota. Así empieza la novela. Maquiavelo lo observa con especial atención, atendiendo a cómo los personajes, siempre al acecho, se miran unos a otros con temor o sospecha, tratando de adivinar, tras la fachada, intenciones ocultas y traiciones posibles.

Memorables son a este propósito dos escenas sucesivas en que Lucrecia se separa definitivamente de Roma y pasa a la corte de Ferrara. Asistimos ahí a una auténtica danza de los ojos: distantes e indiferentes los ojos de Lucrecia, que se cierran al abrazo de César y se abren a la visión de sus dos pequeños hijos para luego “abarcarse, como si fuera por última vez, el friso colectivo de los hombres y mujeres que la han hecho tal como es”, antes de cruzar definitivamente el umbral de la corte de Ferrara, donde los ojos enamorados de Francesco de Gonzaga la buscan afanosamente y se recrean “en la contemplación” mientras los de su esposa (Isabel de Este) la devoran para “apoderarse de todo lo que emana de la recién llegada”. Al cruce de intencionadas miradas entre Francesco y Lucrecia, sigue la mirada bailadora del zafio Alfonso sobre el cuerpo desnudo de la mujer que ha casado por poderes, al que ella, mentalmente ausente, mira a los ojos para luego cerrar los suyos ante la inevitable penetración y abrirlos de nuevo para seguir la marcha de Alfonso, que de la alcoba pasa a sus obsesiones donde no tiene ojos más que para sus inútiles entretenimientos. Concluida esta escuálida y dolorosa *prima nox*, los ojos de Francesco buscan de nuevo los de Lucrecia agasajada por los amores “petrarquistas” de los etéreos Strozzi y Bembo, e impedidos por el obstáculo, esperan el momento en que los

ojos de Lucrecia asientan a su amorosa propuesta para cerrarlos crispados al llegarle la voz imperiosa de su consorte y ponerlos por fin “en los labios pálidos de la mujer”, que ahora sigue con “mirada cariñosa” la espalda del ama que la ha criado mientras se encamina hacia la salida y abandona para siempre los aposentos de la corte ferrarese (pp. 282-291).

Batallas visuales se instauran entre combatientes verbales que planean alianzas y traiciones (p.112). Basta la aparición de la bella Sancha para que los ojos del Gran Capitán se desentiendan del embajador español para ponerlos en la morena napolitana, cuyos “juegos oculares” con el militar, vistos por los ojos de Alfonso, invitan al desenlace (p. 155). Los ojos abarcan el espacio, cruzan dinteles y ventanas para contemplar escenarios próximos y lejanos, o espacios imaginarios de conquista que ocupan todo el horizonte. Ventanas y balcones devienen palco privilegiado que permite ver sin ser visto. Los ojos ven de lejos, de cerca, de arriba abajo y de abajo arriba, imitando el picado y contrapicado cinematográficos y dando lugar a encuadres subjetivos que convierten la realidad fenoménica en pura visión. Voluntad, por parte de Montalbán, de interrelacionarse con otros sistemas de comunicación, actitud que estima necesaria a la literatura contemporánea si quiere resituarse en el universo audiovisualizado de la modernidad [23].

Los ojos se enfrentan en un agresivo cara a cara cuando César, en un primerísimo plano, le habla a Perotto “boca contra boca” antes de que la daga rebane su cuello (p. 186); se desliza de abajo arriba, en picado ascendente, la mirada suplicante de Rodrigo a los pies de Piccolomini, antes de que los ojos del ahora ya Alejandro VI, montado sobre su caballo, miren de arriba abajo a quienes le vitorean, buscando con “ojos selectivos” la silueta de Giulia (p. 82). Ante una maqueta que diseña posesiones y fortalezas de los enemigos, los ojos se abren a horizontes de conquista (p. 170) o, a falta de ella, César, “enroscado en sí mismo”, contempla ambicioso “una lejanía que sólo él ve” (p. 20), o, próximo a la derrota, ocupa su horizonte el inaccesible castillo de Viana en el que le atiende la muerte (p. 367). Se nubla la vista a modo de *flo* cinematográfico por efecto del pánico, y lo que primero es silueta borrosa o deformada va tomando cuerpo en el gradual enfoque de la imagen (p. 78). Los ojos escudriñan la conducta del otro para captar sentimientos e intenciones prudentemente camuflados: “Los ojos de doña Sancha parecen dedicados a seleccionar los gestos del escándalo: labios demasiado próximos de parejas que hablan, las manos del papa pasando de la cintura de Lucrecia a la de Adriana del Milà...” (p. 123); Lucrecia “estudia a su pupila con ojos risueños” (p. 274).

Todo se predispone en escenario expuesto a la mirada de un público. El ensayo que precede a la coronación del papa advierte de la condición de espectáculo del Poder en un mundo donde todos se disfrazan del papel que tienen asumido. No hay mejor ocultación que el disfraz: “A todos los Borja nos gusta disfrazarnos y César va perpetuamente disfrazado” (p. 38). El disfraz oculta lo que se es y muestra lo que se quiere que se crea que se es. César dará el ejemplo con su personalísimo vestuario premonitor, que, aparte de otros significados, es el disfraz con el que arteramente crea una creencia, es decir, el propio mito. Vestirse de sí mismo, como declara en varias ocasiones, es señalar la excepcionalidad de su persona, destinada a la admiración sumisa de los súbditos. Se disfraza también Rodrigo, quien al pasar de la intimidad de la alcoba a las tablas, ultima su “apariencia de eclesiástico” (p. 18), y en ocasión de la investidura de Pío II, “el compungido cardenal Borja se pone las facciones de la majestad” (p. 82). Hay ironía en Montalbán cuando Maquiavelo en persona se recoge en su estudio y ocupa “el casi sillón del trono [...] para componer el gesto del pensador que cavila a la espera del visitante” (p. 13). Los

ojos del florentino observan, analizan, sacan conclusiones. Se cuele inadvertido en medio de un público que contempla un espectáculo tras otro o dentro de otro: los discursos de Savonarola, por ejemplo, con un Savonarola que a su vez monta su espectáculo ante un auditorio entre devoto y escéptico (pp. 101-102). En la corte el cardenal Orsini muestra su destreza en el tiro al blanco, que deviene al punto espectáculo, suscitando el aplauso de los observadores (p. 62). No de otro modo contemplan los inquisidores el espacio donde se practican las peores torturas, verdugo y víctima enfrentados en un combate desigual, cruel y despiadado. Representación teatral son el cónclave conciliar (pp. 21-22) y el escenario cruento que predispone Sforza para que en él actúen los personajes que él maneja como marionetas (p. 158). En esas representaciones se solicita a menudo silencio para poner fin a los murmullos de quienes murmuran o tramazan alianzas y traiciones. Rizando el rizo, en el escenario diseñado por el narrador, el claustro donde ha ido a retirarse Lucrecia, se abre el escenario de una tienda de campaña, cuyo interior, visto desde fuera, convierte las figuras en siluetas y sombras (pp. 140-141). Espectáculo continuo son la corte papal y las de la nobleza cortesana: la de los Este en Ferrara, la de los Gonzaga en Mantua... Ahí se exhibe la magnificencia del Poder entre poetas que recitan versos latinos y el dulce tañido de laúdes y guitarras. El gesto deviene representación cuando el puñal pasa de las manos de César a las de su padre en un vuelo que permanece en el aire a lo largo de las dos páginas durante las cuales se desarrolla el encuentro de la familia al completo (pp. 19-21). César improvisa reiterados espectáculos de toros donde ostenta su crueldad y audacia para aviso de todos, y al presentarse disfrazado ante el rey de Francia sorprende y deslumbra por el lujo del vestuario y aun de los arreos de la caballeriza, que hablan por sí solos de una incontenible voluntad de potencia.

4. Siendo espectáculo, la novela asume la estructura de una gigantesca pieza teatral, o mejor, cinematográfica, pues la gran variedad de escenarios a que obligan lugares y tiempos diversos que cubren el espacio de hasta cuatro generaciones, exige una articulación de la materia narrativa de gran aliento. Sabido es que en los orígenes de esta novela se halla un proyecto de serie televisiva que no llegó a fraguarse. No dudo de que esta circunstancia haya condicionado o simplemente potenciado la forma de organizar el relato, que adopta numerosos procedimientos cinematográficos. Bloques narrativos son en efecto los diez capítulos de que está formada la obra, dentro de los cuales se abren los bloques de los subcapítulos que a su vez contienen fragmentos diacrónicos encajados a modo de poderosos flashbacks, acentuándose de tal forma el carácter prosopéico que caracteriza la obra. En ellos se introducen “trozos” narrativos o descriptivos que se inspiran en la dramaturgia clásica y sobre todo cinematográfica, patente esta última en situaciones que reproducen el dinamismo enloquecido de los *gags* del cine mudo cómico americano (remito al lector a la cinética escena que ocupa el primer párrafo de la p. 125).

Punto de vista y de mira moldean el escenario que el lector ve discurrir ante sus ojos. La visión, ya lo he dicho, es perspectiva. En la observación del objeto, el ángulo de filmación se desplaza de continuo, pasando del acercamiento de un primer o primerísimo plano (los rostros) a la oportuna distancia que permite encuadrar el escenario en su totalidad. Para ver mejor la *Piedad* que Miguel Ángel muestra al embajador francés, ambos “retroceden para adquirir perspectiva” (p. 171). La figura de Orsini, tendido el arco del que se desprende la segura flecha que da en el blanco, constituye un campo medio observado desde el punto de vista del denominado “espectador de platea”. El campo visual se amplía al encuadrar el ojo de la cámara recintos y

aposentos y se ensancha ulteriormente cuando se coloca a lo lejos o en picado, desde balcones y ventanas, ofreciendo, con un movimiento de cámara, panorámicas horizontales y verticales: “se asoma a la ventana de una Roma sobre la que campanean las señales de la fiesta” (p. 281); “Desde la ventana [...] Adriana se empeña en no perder de vista el núcleo de la ceremonia en las escaleras de la basílica de San Pedro. Puede ver Adriana el instante justo en que la tiara pontificia amuebla la poderosa cabeza de Rodrigo Borja” (p. 51); “los hombres de César, desde el barco, ven a lo lejos la costa de España que María Enríquez contempla “desde un altozano”, fijos los ojos en la estela del mismo, todavía “lejano” (pp. 354-355).

La técnica cinematográfica del montaje y relativo *raccord* inspira la forma con que el narrador “corta y pega” su fragmentada materia narrativa. Una frase repetida a nueve páginas de distancia une escenas dislocadas en el espacio: la frase que Lucrecia pronuncia para sus adentros (“Una mujer no puede hacer esa pregunta”) une su aposento al comedor privado en que en breve va a desarrollarse la cena con Adriana del Milà, donde la respuesta antes imaginada deviene factual y efectiva: “Una Borja no puede dar esa respuesta” (pp. 273-274). Escaleras y pasillos, caminos y arboledas, puertas y ventanas funcionan a modo de *raccords* que ensamblan espacios diversos formando verdaderos planos-secuencia. Los personajes ven así el dentro y el afuera, y al recorrer pasadizos que les conduce de un lugar a otro seguidos del ojo de una cámara en mano, ven los escenarios que se abren a ambos lados de su recorrido: “Recorre Alejandro los corredores [...] y desemboca en la estancia donde Lucrecia se prueba un vestido de preñada” (p. 223); “Pasa [Alejandro] a sus aposentos vaticanos y gana el pasadizo por el que accede a la habitación secreta y oscura” (p. 233); “pero le reclaman los escalones que le llevan a la antecámara del emperador, a través de un recorrido lleno de crespones negros” (p. 388).

El primer subcapítulo del capítulo 7 ofrece un magnífico ejemplo de ese encaje y sucesión de escenas que imita la técnica del montaje. Lloro Lucrecia en su alcoba, vista, a través de una rendija de la puerta, por su padre, que en su aposento entabla una conversación con Adriana del Milà, a la que abandona para dirigirse, con un ligero movimiento horizontal de cámara, al grupo de los cardenales, a quienes deja por un momento para escuchar detrás de la puerta el diálogo que instauran entre sí, escenificando ante los ojos del lector una sabrosa escena de hipocresía que interrumpe de nuevo el regreso del papa a la reunión cardenalicia, durante la cual Alejandro, abriendo una brecha en el presente, narra el encuentro que tuvo en el pasado con una gitana que le profetizó –abriendo una nueva brecha que del pasado se proyecta hacia un futuro incierto– que alguien de su familia sería rey de Italia. La cámara, que hasta ahora se ha ido moviendo en un “encuadre móvil”, salta ahora, con un brusco corte, a un espacio y tiempo lejanos, a la Roma nada menos que de Calixto III, con la que empalma la memoria de Alejandro. Invitados los cardenales a abandonar la estancia, Alejandro establece ahora un diálogo con Burcardo en presencia del cardenal Giorgio Costa, el cual, retirándose a su vez de esta habitación, observa, al recorrer lentamente un pasillo, el ritual de los guardias. Voceríos que vienen de fuera abren por breve tiempo el espacio no visto, pero sí oído, de los mercados callejeros, interrumpido por sollozos de mujer que inducen al viejo Costa a abrir una puerta que “enmarca” de nuevo a Adriana del Milà en la misma habitación en que le dejara Alejandro al poco de iniciar el subcapítulo, y donde el cardenal contempla ahora a Lucrecia en lágrimas, “desparramada e inconsolable” (pp. 251-256).

De sugestiva eficacia es el uso del fundido en encuadres que empalman con el siguiente mediante la repetición del mismo concepto o de la misma palabra a veces en derivación: “Admite

César *socarronamente* la reserva de Alain de Albret y no le ha abandonado la *socarronería* cuando semanas después avanza...” (p. 231); “Francesc de Borja no entiende lo que han dicho sus propios labios y los demás dan un paso atrás, conmovidos por el espectáculo de *la angustia* de un hombre con la conducta rota [...]. Es *la misma angustia* que traslada días después al emperador en persona ... (p. 393); “hasta que el duque se retira apenado y a nadie revela los pensamientos que pugnan en su cabeza. *El mismo ensimismamiento* con el que asiste a la agonía de la reina” (p. 403). Magnífica es la utilización del fundido encadenado en el paso de un subcapítulo a otro, disolviéndose lentamente el último encuadre del primero sobre el primer encuadre del subcapítulo sucesivo. Algunos ejemplos. El final del subcapítulo 8 del capítulo 7, “y desatiende con una sonrisa los brazos tendidos de su padre para dar la espalda e iniciar la marcha hacia Ferrara”, empalma con el siguiente, cruzado el espacio en blanco que los separan, con esos mismos “brazos tendidos”, los cuales, a través del recuerdo, anexionan espacios geográficamente distantes: “Esos brazos tendidos que recuerda como un intento de retenerla más que de despedirla durante las horas, los días de viaje” (p. 282). Lo mismo entre los subcapítulos 5 y 6 del capítulo 4: finaliza el primero con “¿Y el señor de Urbino? Se ha dejado atrapar”, y se abre el segundo, tras el espacio en blanco, con “Si se ha dejado atrapar, ¿de qué se queja?”, uniendo de tal forma el escenario ocupado por la tienda de campaña en que se encuentra Joan Borja, con las estancias del Vaticano, donde su padre comenta la noticia con César. O en el capítulo 10, donde el final del subcapítulo 3 y el inicio del 4 se funden marcando tiempos distintos pero inmediatos: así, el soberbio final del primero (“A los nobles los arrestas y a los bandoleros, si no son nobles, los ahorcas”) se desliza abruptamente sobre el segundo con un íncipit de poderosa plasticidad: “La sombra de seis ahorcados... (p. 395).

5. Siendo teatro, o cine, la acción es diálogo, o guión, acaso en homenaje a ese mismo diálogo en que, a la luz de los diálogos de la Antigüedad, se estructuran las obras filosóficas del Renacimiento, empezando por el divulgadísimo *Cortegiano* de Castiglione. Sugestiones aparte, Montalbán acentúa el apretado diálogo de los personajes dejando sus palabras, salvo raras veces [24], sin verbo declarativo, lo que obliga al lector a “reconocer” la voz de cada uno de ellos por el tono de sus palabras. Todo tiende a la economía y a la síntesis, propias del arte contemporáneo. Basta la reiteración del nombre Piccolomini dentro de la serie enumerativa de los votantes para *ver*, sin necesidad de descripción alguna, la escena del cónclave en la elección del nuevo papa.

Son las palabras, por lo demás, las que nos revelan la fuerza o la debilidad de un carácter, los sentimientos y emociones del alma, los razonamientos y cálculos de la mente cuando los personajes se confían intenciones y secretos, o hablan consigo mismos en verdaderos apartes teatrales. La palabra, a veces escrita (la carta), a veces sólo pensada o imaginada (“Vayámonos imaginariamente a Florencia, donde en estos momentos está en la cárcel”, p. 193), abre una escena en la escena, contando un personaje, a la manera del nuncio clásico, lo acaecido en otro lugar de la acción, o rememorando acciones que pertenecen al pasado (Alejandro y Lucrecia recuerdan su vida entera en punto de muerte, p. 328 y 378), o “contando” la Historia, es decir, la “verdadera” Historia, al estilo de Blasco Ibáñez.

La palabra no pretende reproducir anacrónicamente la lengua de la época. Los personajes se expresan en el lenguaje de nuestros días, plagado de locuciones, modismos y coloquialismos

cuando no de expresiones soeces de la mayor actualidad, que utilizan en la intimidad o en situaciones “áulicas” de hilarante comicidad, contribuyendo de tal modo a la desacralización de un Poder que deriva de Dios, como ocurre en el graciosísimo encuentro de Alejandro VI con el “montaraz” embajador de los Reyes Católicos (pp. 226-227) [25]. Lenguaje pues desgajado de la contingencia de la Historia, mítico en cierto modo y por lo mismo abierto al futuro. Sólo los Borja, en la intimidad de sus corazones o de sus intenciones estratégicas, se expresan en su arcaizante lengua madre. Al igual que la de los poemas pensados o recitados (Petrarca, Ausiàs March), la lengua arcaica marca los tiempos y la continuidad de la dinastía, desde Calixto III hasta san Francisco de Borja, subrayando al mismo tiempo su raíz genética y la animosidad que provoca en el patriciado italiano, y en la misma España, su condición de “extranjeros”. No por acaso el embajador de España invita a Borja a “hablar en cristiano”.

Acompañan a las palabras el gesto, que habla sin palabras para quien, atento, sabe interpretarlo: “Ascanio Sforza estudia, calculador, cómo se instala César” entre los cardenales que preside su padre (pp. 216-217); “Se ha hecho la luz entre los conjurados y son los gestos los que refrendan las explicaciones del joven cardenal los que los persuaden [sic]” (p. 70). Lluís embiste como “un buey con cuernos” en su violenta estulticia (p. 73), César “avanza a largas zancadas” (p. 184) en su ímpetu decisonal. “Generosa disculpa del emperador en un amplio gesto (p. 385); “Verdad, le dice Bembo con la cabeza, y besa una mano de Lucrecia, pero la mujer atiende la tristeza teatral que el beso ha producido en Strozzi...” (p. 313). Poco espacio concede el narrador a la descripción física de personas y cosas, eludiendo el detallismo escenográfico y del vestuario tan del gusto de la novela histórica decimonónica y de las series televisivas que en ella se inspiran. Confía en la imaginación del lector, en su cooperación, obligándole a añadir elementos a los pocos que se le ofrecen para completar en su mente el cuadro. Una breve *derivatio* diseña un banquete: “Giuliano della Rovere ha ordenado al copero que sirva vino en la copa del cardenal d’Amboise y ambos se saludan a distancia con las copas en la mano” (p. 303). Basta mostrar a Lucrecia sentada delante del ama peinándole los rubios cabellos con peine de oro y nácar (p. 23) para que el lector “imagine” su vestimenta. La literatura contemporánea, argumenta Vázquez Montalbán, exige la colaboración creadora del lector con el autor: un lector nuevo totalmente distinto del tradicional, inserto en un mundo audiovisual que condiciona la modalidad de su recepción:

Para un niño de la última generación dependiente de la literatura como única fuente *noble* de vivencias y emociones, la isla misteriosa de la novela de Julio Verne del mismo título requería una descripción de treinta páginas que la visualizara. Un niño actual se saltará todas esas páginas porque para él son letra muerta, ya que ha visto miles de islas misteriosas en el cine o la televisión.[...] son dos conciencias receptoras diferentes, modificadas por los medios de comunicación que han incidido sobre ellas [26].

Más que al trazo, el narrador recurre al volumen que las figuras ocupan en el espacio. Siluetas bidimensionales se dibujan a veces en un fondo sin fondo en honor a la pintura contemporánea [27], pero la tridimensionalidad, la otra conquista del arte del Renacimiento, aparece en las voluminosas figuras de Pietro Bembo (“entra una imponente presencia que domina la de Strozzi”, p. 289), del barrigudo Francesc de Borja, o de Alejandro, de “poderosa cabeza” (p. 51), que en el culmen de su gloria “se ha izado el pontífice hasta la enormidad” (p. 131) para al final, en punto de muerte, levantarse “más pesado que fornido” (p. 325).

6. La pintura asume en la obra una función equivalente a la de la palabra cuando abre escenarios en el escenario. Los cuadros incorporan relatos en el relato, multiplicando escenas e insertando fragmentos del pasado en el presente. Es el caso paradigmático del lienzo que contempla el niño Francesc de Borja, con el que, en síntesis, toma conocimiento de una historia familiar que con él ha alcanzado la cuarta generación.

Más allá de su función, no cabe duda de que las descripciones de Montalbán se inspiran en la esplendorosa pintura del Renacimiento italiano, “[v]oluntario choque de códigos resueltos en la armonía de la propuesta unitaria literaria” [28]. ¿De dónde vienen, si no, esos perfiles que transitan por toda la obra? Burcardo, convencido de que “el hombre sólo debe mirar lo que puede ver”, habla sistemáticamente de perfil (pp. 24-25), el inquisidor muestra un perfil amenazante, afilado como un cuchillo (p. 343), Felipe II se muestra subrepticamente de perfil, como si temiera dar la cara (p. 411). César habla invariablemente de perfil, exhibiendo la nariz judía de sus orígenes, arma potencial con que desafiar a sus enemigos. Sentado de perfil en el alféizar de la ventana (p. 19), no puede sino evocar lo que es topos de la retratística de ese momento histórico, que pone los ojos en los ojos de los retratados al objeto de captar los matices del alma. El narrador mima las artes plásticas de la época, o las evoca a veces con ironía, como cuando Maquiavelo asume el gesto del pensador, o cuando la “enlazada pareja” se configura como grupo estatuario de bulto redondo al dar vueltas César en torno a ella por ver si se trata de “abrazo de serpiente” (p. 220) [29]. Los retratos femeninos, de una suavidad intrascendente, remiten a Pinturicchio, que hizo de las mujeres de Alejandro modelos de sus pinturas “religiosas”, más decorativas que filosóficas, según sentencia Leonardo. César, tomado por el rey en un aparte, que “como dialogantes peripatéticos, se encaminan hacia los jardines” (p. 221), es una hermosa cita de Raffaello, o un homenaje a su innovación artística, como hace con frecuencia la cinematografía de nuestros días. En ese caminar “peripatético” vemos a Platón y Aristóteles de *La escuela de Atenas* (1509-1510) en fuga prospectiva, donde Platón está representado con el rostro de Leonardo, figura relevante en la novela. La imagen de Vannozza que lava el cuerpo desnudo de César tendido en su regazo evoca la iconografía tradicional de Cristo muerto sostenido por la Virgen y en particular la *Piedad* del entonces joven Miguel Ángel (p. 326). El cuerpo desnudo de Corella tras la tortura, fiel hasta el martirio a César, cubierto el sexo con un harapo, remite a la imagen de Cristo bajo los azotes de sus verdugos, obediente a la voluntad del Padre.

Tratamiento relevante merece el claroscuro en que insiste el Manierismo incipiente, llevando a sus últimas consecuencias la funcionalidad de la luz en la creación de sombras con que Masaccio diera consistencia volumétrica a las figuras. “Alguien la ilumina bruscamente [la habitación secreta y oscura] y a la luz de la antorcha aparece César vestido de gran capitán de los ejércitos franceses” (p. 233). Un haz de luz irrumpe en la austera mesa de trabajo de Ignacio de Loyola, rodeada de hombres enlutados y amarillentos sumergidos en la sombra (p. 405). En la oscuridad de Contrarreforma que distingue ese último capítulo de la novela, la luz se concentra en el cuadro que narra la gloriosa epopeya de los Borja (p. 381), dejando el resto sumido en la oscuridad. Las variaciones de la luz otorgan a la realidad un cromatismo fluctuante que puede captarse tan sólo en su momento de tránsito, a tenor del principio heracliteo del “todo fluye y nada es” que preside el movimiento de la Historia: “César medita con las ropas lilas progresivamente enrojecidas por el

crepúsculo, subrayados también los ángulos de su rostro” (p. 270).

“Yo soy el claroscuro, yo soy mi espíritu y vivo en perfecto claroscuro”, afirma César (p. 365). Claroscuro dubitativo que muestra una realidad contradictoria. Razón y cálculo por antonomasia, seducen a César sueños de grandeza que parecen confirmarle las premoniciones halagüeñas de una gitana (p. 253) o los augurios de los astrólogos, por más que trate de exorcizarlos cuando tienen visos de tragedia: “—No creo en la fortuna, ni siquiera en la suerte [...]. No hay otro móvil que la energía creadora de la virtud, es decir, de la razón y la evidencia de lo que es necesario (p. 218). Un temor, o una esperanza supersticiosa, le instan a no desdeñar el significado e influjo de los colores: el negro que asume para sí mismo, presagio de la muerte, propia o ajena (“O César o nada”), el verde de la esperanza que viste ante la derrota inminente. Predispuesto más que a la risa a la risotada que comparte con sus compinches en sus momentos de juego, mina su ánimo esa melancolía que la época atribuye a la condición existencial del hombre moderno, dejado de la mano de Dios, creador de sí mismo pero consciente de sus límites. Claros y oscuros del alma, contradicciones del ser humano sobre las que reflexiona el pensamiento renacentista en sus varias formas filosóficas y literarias.

7. Con intermitentes idas y venidas la novela narra la historia de una familia bajo el signo del toro, esto es, de la fuerza viril y la determinación. En una larga parábola que va desde que el primer Borja, el futuro Calixto III, pone los pies en Nápoles para tutelar al rey Alfonso de Aragón hasta su biznieto Francesc de Borja, que acaba subido en los altares, los acontecimientos histórico-legendarios protagonizados por los Borja avanzan gracias a la voluntad humana puesta al servicio de un deseo y de un proyecto: alcanzar el papado y construir un poderoso Estado de tipo monárquico que asegure la continuidad de la estirpe y pueda situarse en el concierto de los estados nacionales europeos: “Los papas no podemos seguir pendientes de la benevolencia de nuestros amigos los reyes” (pp. 56-57). Para alcanzar este fin, que es a un mismo tiempo personal, familiar y político, la familia Borja adopta con habilidad y astucia los medios adecuados para acumular riquezas y adquirir un poder económico de tal envergadura que acabe sobreponiéndose al poderoso y litigioso patriciado de la Italia renacentista: “Necesitamos tener nuestra propia riqueza y nuestro propio poder” (p. 57). Un proyecto que vemos ya plenamente realizado con Alejandro VI, a quien Maquiavelo dedica con admiración el capítulo XI de su *Príncipe*: “se alcuno mi ricercassi donde viene che la Chiesa nel temporale sia venuta a tanta grandezza, con ciò sia che da Alessandro indrieto e’ potentati italiani, et non solum quelli che si chiamavano e’ potentati, ma ogni barone e signore, benché minimo, quanto al temporale la esistimava poco, et ora uno re di Francia ne trema, e lo ha possuto cavare di Italia, e ruinare Viniziani” [30].

Los Borja se introducen con espíritu combativo en ese país “de familias, de hordas, de tribus” sujetas a la voluntad hegemónica de Francia y España (p. 340) recurriendo a los mismos medios con que cada una de ellas trata de imponer su ciudad-estado sobre las restantes y perpetuar la propia estirpe: mentir, traicionar, sobornar y suprimir a los adversarios con el engaño, el puñal o el veneno: “Esta ciudad [Roma], este país se divide en asesinos y asesinados. Entre ladrones y robados” (p. 55). También aquí, como Blasco Ibáñez en *A los pies de Venus*, el narrador muestra cómo los Borja actúan “como todos”. La leyenda negra forjada por los envidiosos y voraces rivales, y confirmada por los historiadores a su servicio, se ha construido, en realidad, ocultando

lo que constituye el espíritu y denominador común de la época.

Época humana, tan humana, que todo se hace en nombre de Dios sin que nadie crea ya en su existencia. Aunque una vena supersticiosa anime la acción de los Borja en su proyección de futuro (el destino de Calixto predecido por san Vicente Ferrer, el de Alejandro por una gitana que anuncia el triunfo futuro de César), todo parte de un “yo puedo y yo quiero”: “Puedo ser Papa, quiero ser Papa” (p. 16). Confianza en “la dignidad del hombre”, capaz de hacerse a sí mismo doblegando la circunstancia a fuerza de ingenio y pocos escrúpulos.

El Humanismo impregna la sociedad de la época, crea un estado de opinión, una mentalidad. Los Borja, no menos que los nobles de Mantua o Ferrara, poseen una cultura universitaria (hombres de leyes son Calixto y Rodrigo, César se ha formado en las prestigiosas aulas de Pisa y Padua) y viven en contacto directo con ese Humanismo proteico que, a la luz de las literaturas clásicas en que se inspira, asume formas diversificadas que van de las especulaciones filosóficas de la Academia Platónica de Florencia a estudios teóricos formulados por preceptores y publicistas atentos a las mudables relaciones que se establecen en todos los tiempos entre el Hombre y la Sociedad. Los Borja (de Calixto a Lucrecia, pasando por Rodrigo y César) leen a Heráclito, a Juvenal, a Séneca, textos filosóficos o literarios que suplantán las enfadosas lecturas edificantes de santos y mártires. La vida se impone ahora con sus fueros, sin prescripciones que no salgan de las que ella impone. El amor puede pasar por el prostíbulo y el incesto no sólo en casa Borja: es cosa “de todos”. Es este amor a la vida lo que entusiasma a Blasco Ibáñez del Renacimiento italiano (“a los pies de Venus”) y también a Vázquez Montalbán, que contempla con sonriente complacencia la exuberante sensualidad de Alejandro y su debilidad ante las mujeres, que halagan su virilidad y le aseguran con su fecundidad la continuidad de la estirpe, y transcribe con regocijo los excesos de un César disoluto que “juega” con prepotencia con sus tres gracias de carne y hueso a la luz de las etéreas *Gracias* de Botticelli, a la sazón tristemente devoto del sombrío Savonarola.

Un oscuro complejo de inferioridad anima y sostiene la tenacidad de los Borja en la realización de su intento. Venir de la nada (p. 20) y llegar a la cumbre venciendo el poder y la hostilidad de los adversarios, que los desprecian por judíos y extranjeros, es el resorte que empuja su acción a un tiempo determinada y temeraria, propia, dirá Gracián, de los hombres que nacieron para lo grande. No presiden el cielo de los Borja ni Dios ni la Trinidad. Lo ocupan, de un lado, los antecesores familiares: Rodrigo invoca con emoción, y en catalán, o sea, en la lengua de sus raíces, a su madre y a su tío Calixto como testigos de sus logros, César, vencido, apelará a su padre, Francisco no podrá sacarse de la cabeza la grandeza de un César ya mítico que inconscientemente le insta a emularle; y de otro, los gigantes de la Antigüedad, ejemplos preclaros de quienes han hecho la Historia: Alejandro Magno inspira el nombre que asume Rodrigo al ser nombrado papa, proclamándose en su incontenible manía de grandeza descendiente nada menos que de Julio César (p. 41), en quien se identifica luego el propio César, jefe por fin de la milicia, al proyectar, espada en mano, su grandioso plan de conquista.

Un poderoso sentido dinástico dicta a Calixto y Rodrigo el imperativo de construir una familia compacta que el propio Montalbán equipara a la Mafia [31]. A él subordina Alejandro la individualidad de sus cuatro hijos, a quienes impone cargos y roles, especialmente a Lucrecia, mera pieza de ajedrez en sus manos con la que establece alianzas matrimoniales y anexiona territorios perpetuándolos por ley de herencia. La trágica figura de Lucrecia, acaso la más

denigrada por la leyenda, sirve al narrador para arrojar una luz piadosa sobre las tan celebradas mujeres del Renacimiento, dotadas de temperamento, talento y cultura y sin embargo reducidas a objetos subordinados a “la razón” de la familia, es decir, del Estado, o a decorativas comparsas en las fastuosas y frívolas cortes italianas: “abejas paridoras” desposeídas de sus cuerpos y de sus almas (p. 260). Lucrecia abre un espacio doloroso en un mundo en que los sentimientos son implacablemente subordinados a una racionalidad que no conoce dudas ni flaquezas. Las lágrimas de Lucrecia, que lloran el fruto de un amor que le es brutalmente arrebatado, así como su desazón y sus pensamientos de muerte (“Me lloro a mí misma. Nunca seré feliz ni realizaré mis sueños”, p. 256), hallan su expresión afortunada en la corona de flores que remata su frente y se desliza de un capítulo a otro, en un eficaz fundido encadenado, sobreponiéndose a la corona de espinas de un Savonarola crucificado (p. 197), símbolo del alto precio que pagan los individuos en su sometimiento a las monstruosidades del Estado.

8. El juego de los toros, afirma un beato y sombrío Pío V, “implica egolatría y escaso temor de Dios” (p. 409). “Jugar al toro siempre me ha parecido algo diabólico”, susurra Juana la Loca al oído de Francisco de Borja (p. 403). Un Yo ensoberbecido que disminuye y desprecia como inferiores a cuantos le rodean y devora implacable a quienes entorpecen su camino, campea desaprensivo y victorioso en las páginas de la novela, desafiando a la divinidad o al destino con arrogancia de ángel caído: pulsión narcisista que se retuerce en un aislamiento con visos suicidas.

Como todos los Borja, César es en la medida en que es su familia, trabados sus miembros con vínculos de acero que él mismo impone y consolida: “Yo soy yo y mi familia” (p.15). Familia que mira a un mismo tiempo con admiración y desprecio. Juicios inclementes son lanzados como envenenados dardos contra sus hermanos Joan y Jofre: el primero tachado de incompetencia y de brutalidad vanidosa e inútil, el segundo de inepticia y puerilidad, juguete despreciable en manos de una poderosa e hispana Sancha. Son juicios que hieren a ese “padrazo” de Alejandro VI, como dice de él Blasco Ibañez, quien, resentido, acusa tácitamente a César de “falta de fraternidad”. Doble es la actitud de César ante su padre, a quien admira y envidia, deseoso de ocupar un día su puesto, aunque no puede no observar, desde la atalaya de su juventud y de su inteligencia, errores y flaquezas. Le acusa a veces de ceguera, especialmente ante su hijo Joan, “el predilecto” de Rodrigo y Vannozza, motivo no último del impulso que le lleva a distinguirse. Ambición y vanidad son cualidades, o defectos, que reconoce en sí mismo en ocasión del jueguito de la hidra en la corte de Ferrara (p. 270) y que parecen enderezados a conseguir el amor de un padre que alberga en su corazón otras preferencias y que sólo al final habrá de reconocer que su hijo “es un genio”.

César es la personificación del modelo humano que el Renacimiento italiano ha elevado a paradigma, esto es, el hombre total y polifacético que el *Cortegiano* de Castiglione difunde por toda Europa: “Tiene tanto dinero como un banquero y para ser el hombre total sólo le falta ser mujer”, “César en realidad es un condotiero, un cardenal, un filósofo mago que lee a Nicolás de Cusa, a Pico della Mirandola o a los herméticos seguidores de Marsilio Ficino y consulta los astros. Además es un príncipe” (p. 36).

De un príncipe posee en sumo grado las “virtudes” que, en realidad, más que Maquiavelo, prescriben los tratadistas en sus educaciones del príncipe al uso: espíritu de observación, razón

raciocinante, desprecio de la moral corriente y tacticismo intrínseco al buen gobierno, que va de la habilidad diplomática al cálculo, de la ocultación al engaño. Las resume Maquiavelo en una auténtica apología de César:

Chi adunque iudica necessario nel suo principato nuovo assicurarsi de' nimici, guadagnarsi delli amici, vincere o per forza o per fraude, farsi amare e temere da' populi, seguire e reverire da' soldati, spegnere quelli che ti possono o debbono offendere, innovare con nuovi modi li ordini antichi, essere severo e grato, magnanimo e liberale, spegnere la milizia infidele, creare della nuova, mantenere l'amicizie de' re e de' principi, in modo che ti abbino o a beneficiare con grazia o offendere con rispetto, non può trovare e' piú freschi esempi che le azioni di costui **[32]**.

“Farsi amare e temere” son dos de sus virtudes que la novela pone de relieve. César inspira terror en los enemigos, siendo implacable el desprecio que ostenta por la vida humana puesto hiperbólicamente de relieve en el asesinato del inofensivo príncipe Djem o en el de Perotto y la “permisiva” doncella de Lucrecia, que ejecuta con sus propias manos en una escena de brutalidad “tauomáquica”. Pero al mismo tiempo suscita afectos inquebrantables, como subraya el narrador al presentarlo rodeado de sus hombres, adheridos a su persona como su propia sombra: “César no podía dar ni un paso sin mí. Si tú no vienes, Juanito, viajo sin sombra” (p. 15). Miquel de Corella, Juanito Grasic, Ramiro de Llorca y, en un segundo momento, Guidubaldo de Urbino, con quien consulta estrategias militares, forman un cuarteto que asegura al Príncipe la fidelidad de un lado y de otro el asesoramiento técnico, ambos indispensables, a juicio de Maquiavelo, en el ejercicio del Poder. Lealtad ciega encarna Juanito (“Yo siempre fui leal a mi jefe, aunque casi nunca entendía el sentido de lo que hacía”, p. 15), “el arcángel de la muerte” que vierte “lágrimas totales” ante el cuerpo desnudo de César (p. 368). Leal de una lealtad congénita se revela Corella (“— ¿Por qué te sigo siendo leal, César? [...] —Tal vez no sepas ser desleal”, p. 316), hombre del Renacimiento él mismo, casi un doble de César por su inteligencia, espíritu de observación y vasta cultura humanística, cuyas intervenciones en el diálogo abren espacios que informan al lector acerca de las artes plásticas del momento o de las formulaciones filosóficas de Marsilio Ficino (p. 133). Corella comparte con César la lógica implacable y también la ironía, la chanza y el sarcasmo, que se traducen en burlonas consideraciones y sonoras risotadas. Sombra e instrumento de César, quien, refugiado en los bastidores, deja que sea él quien dé muerte con crueldad despiadada a Ramiro de Llorca, que paga con la vida sus imprudentes excesos.

La soledad del Poder acucia sin embargo el ánimo de César, consciente de su verdadera condición: “Yo sólo soy una apuesta. La última apuesta que le quedaba a nuestro padre. O César o nada” (p. 273). Ajeno a las dulzuras del amor que por un instante envidia a su hermana Lucrecia, goza de las mujeres que encuentra en su camino con “asaltos sexuales” que denotan una sexualidad compulsiva que es, al mismo tiempo, simbólica: las “cuatro lanzadas y muy diestras” con que César, con un “instrumento” que deja boquiabierto a la novia y le da glorioso acceso al panteón amatorio de la familia (p. 232), hablan por sí solas de la índole del Príncipe, capaz de someter los caprichos de la Fortuna a la Virtud, como corresponde a su “animo grande” y a su “intenzione alta”: “perché la fortuna è donna; et è necessario, volendola tenere sotto, batterla et urtarla. E si vede che la si lascia piú vincere da questi, che da quelli che freddamente procedano. E però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, piú feroci, e con piú audacia la comandano” **[33]**.

9. Telón de fondo de las vicisitudes históricas narradas es el Humanismo italiano, cuyo espíritu permea las conciencias. La centralidad otorgada al ser humano en un mundo impregnado, en el mejor de los casos, de una divinidad inmanente que no interviene en la construcción de sí mismo y en la autonomía de sus acciones, desvinculadas de los imperativos de una moral confesional o trascendente, es común a todos los personajes de la obra, a excepción de Savonarola y de sus adeptos, anclados en una visión del mundo considerada retrógrada y obsoleta que en algunos inspira compasión y en la mayoría desprecio: “El humanismo, tanto se habla de humanismo y humanistas, no es otra cosa que resucitar el principio de que el hombre es la medida de todas las cosas”, sentencia Leonardo (p. 298).

Salvo alguna que otra excepción, como es el caso de Botticelli, seducido por el tremendismo savonaroliano, y de algún modo Miguel Ángel, no indiferente a la “rigidez moral” a que invitan sus predicciones, los hombres cultos de la Italia renacentista, entre los que destacan los Borja, contemplan el fundamentalismo predicado por los “iluminados” como un retroceso al oscurantismo medieval, que desdeñan en su condición de hombres modernos. “La corrupción es más tolerable que el fanatismo”, asegura Maquiavelo, y Leonardo, hombre “moderno” por excelencia, mira con displicencia desde lo alto de su superioridad indiscutida, no sólo la fe fanática de Savonarola sino incluso esa otra algo diluida e inocua salida de la Academia Platónica florentina, que alimenta un Humanismo que Montalbán califica de “seráfico” y que invade el mundo cortesano, con sus poetas no menos seráficos que viven ficcionalmente penas de amor platónico e improvisan elegantes versos con los que ensalzan las grandezas de príncipes forjados a la antigua que rivalizan entre sí como mecenas de literatos y artistas. Sobresale entre ellos el magnánimo Alejandro VI, sensible a la cultura y a las bellezas del arte, que deja que se desarrollen en plena libertad sin índices ni censuras inquisitoriales: “He dejado hacer a humanistas como Pomponio Leto, Pietro Gravina, Aldo Manuzio. Apenas ejerzo vigilancia sobre las impresiones que multiplican las copias de los libros. Todos los humanistas glosan mi generosidad en el arte ornamental, monumental” (p. 299).

“Arte ornamental”, le señala Leonardo al imputar a Pinturicchio, el artista privilegiado de la corte vaticana, un arte no filosófico (p. 297), y al denunciar la servidumbre a los modelos del mundo clásico a que se atiene un humanismo evasivo reducido a pura retórica disfrazada de antiguo, y que Montalbán, siempre reacio a las dictaduras de cánones impuestos por las tendencias estéticas dominantes, satiriza en la escena en que Bembo y Strozzi se enzarzan en un retorcido juego de palabras que hace las delicias de los presentes (p. 312).

Frente a ese humanismo arqueológico alejado de la realidad (“Mucho poeta y mucho laúd, mucho humanismo y mucho Petrarca, pero no saben en qué mundo viven”, sentencia Giuliano della Rovere, p. 340), y ese otro humanismo de segundo orden denunciado por Maquiavelo (“En su tiempo, Florencia estaba llena de estudiosos de toda Europa. En cambio, Savonarola y los anti-Savonarola son mediocres, mezquinos, pequeños, beatos”, p. 103), existe un Humanismo moderno, representado por Lorenzo Valla, Leonardo da Vinci y el propio Maquiavelo, cuyos ojos están puestos en la realidad de su tiempo, social y política. Una realidad que se niega a ser inmovilizada en prescripciones estéticas o en formas científicas que no tengan una aplicación práctica en un mundo en transformación constante. El principio heracliteo del “todo fluye y nada

es”, en boca de todos como ostentación de un saber “clásico”, es sólo cabalmente comprendido por esos humanistas que tratan de entender y modificar el curso de la historia: “Italia vive un momento de esplendor cultural que no se corresponde con su poquedad política”, comenta Maquiavelo con César (p. 242). Identificar las causas que han conducido a ello y examinar los efectos perniciosos que ha tenido en el sucesivo desarrollo de la Historia de Italia constituye motivo de una reflexión político-cultural que arranca de Maquiavelo y llega hasta nuestros días.

10. En el cruce de perspectivas y encuadres subjetivos antes señalados, se impone como clave de bóveda de la entera obra la perspectiva de Maquiavelo, atento a la observación de la realidad política, que él escruta y disecciona en sus mínimos detalles [34] al objeto de captar relaciones entre causas y efectos. Constatar las reiteraciones de la conducta humana y el engranaje de la acción política en todos los tiempos es el “pasatiempo” favorito de un hombre que se traslada al Pasado para confirmar sus hipótesis y sobre todo legitimarlas con la *auctoritas* de los antiguos: “Imitamos los modelos antiguos pero nada es igual a la antigüedad” (p. 306).

Objetivo de su observación “científica” es entender “el sentido de los tiempos” (p. 371): “Todo lo contempla Maquiavelo grave, pero no conmovido, como si asistiera a un fenómeno de la Historia inevitable” (pp. 204-205); “lo que hay que ver es la sociedad, la naturaleza social, las conductas sociales” (pp. 306-307). No es pues objeto de su *Principe* prescribir líneas de conducta que el Poder conoce de sobra, sino describir aquéllas que conducen al buen éxito de una empresa y a partir de ellas formular una teoría: “He admirado sus sueños [de César] porque podían ser realidad. Detesto a los soñadores” (p. 341); “No he reunido la suficiente teoría sobre eso. Todavía. Pero analizo sus pasos, César, y sólo veo acciones lógicas si tenemos en cuenta lo que pretende, la finalidad de una empresa” (p. 241). Siendo el objetivo del Príncipe derribar adversarios, conquistar adeptos y hacerse con el Poder, nada más idóneo que comparar su acción con el juego de cartas con que da inicio la novela, en el cual intervienen la Virtud y la Fortuna, binomio al que Maquiavelo dedica el capítulo XXV de su obra y Montalbán retoma en el lejano capítulo 9, interrumpido y reanudado en el último subcapítulo del mismo (de p. 11 a 337 y a 370), pasando pendularmente de la convicción de que no hay más suerte que la que el hombre construye construyendo y modificando la circunstancia, a la admisión de que existe una “lógica del jugador” ajena a la razón racionante, que depende de lo imponderable.

El hombre y la circunstancia orteguiana, que aquí se llama *ocasión*. La *circunstancia* del Príncipe la constituyen los seres humanos, enemigos o súbditos, cuya naturaleza es fundamentalmente la misma en todos los tiempos. Brotan en este contexto las sentencias que son y serán habituales en los tratados de educación de príncipes: el cambio seduce inicialmente a los hombres pero luego les asusta, y temiendo lo demasiado nuevo, se oponen a él, pues “los hombres normales son conservadores y cobardes” (p. 309). No podía sino ser negativa la concepción del ser humano en quien concibe un Estado que no tardará en convertirse en el Leviathan hobbesiano. ¿El hombre como medida de todas las cosas?: “El hombre como medida de la estupidez, aún peor que como medida de la maldad”, apostilla César (p. 310). Malo es el hombre por naturaleza, como por otra parte confirma Leonardo aun concediendo que se le coloque en el centro del universo, como sugiere optimistamente Pico della Mirandola, no fuera sino para apartar del mundo a ese Dios cristiano que ha humillado y envilecido al ser humano, haciendo de la obediencia virtud y de la vida puro tránsito a la eternidad.

Dominar la circunstancia significa saber *ver* la ocasión que la Fortuna depara y cogerla al vuelo, “virtud” que los Borja poseen en grado sumo: “e sanza quella occasione la virtù dello animo loro si sarebbe spenta, e sanza quella virtù la occasione sarebbe venuta invano” [35]. Admiración suscitan en Maquiavelo las “tácticas” comportamentales de César, hijas de su índole y de su poderosa inteligencia, que se elevan a paradigma en los tratados de la época y que hacen posible la acción memorable de la conquista de Sinigaglia a la que Maquiavelo, estupefacto, dedica el famoso capítulo VII de su *Príncipe* y Montalbán uno de los capítulos más fascinantes de su novela (pp. 317-322) [36]. En él escenifica la cena con que César da muestra suprema del arte de la simulación y del engaño (“e seppe tanto dissimulare l’animo suo, che li Orsini, mediante el signor Paulo, si riconciliarono seco” [37]), de su capacidad de coger al vuelo la ocasión que le brinda una condición humana diríase permanente (“li uomini mutano volentieri signore credendo migliorare ...; di che s’ingannono” [38]) y del cinismo de “attribuire la crudeltà al ministro”, dando al pueblo la satisfacción de un castigo cruel que el narrador saca directamente del *Príncipe*:

E, perché conosceva le rigorosità passate averli generato qualche odio, per purgare li animi di quelli populi e guadagnarseli in tutto, volle monstrare che, se crudeltà alcuna era seguita, non era nata da lui, ma dalla acerba natura del ministro [Ramiro de Lorca]. E, presa sopr’a questo occasione, lo fece mettere una mattina, a Cesena, in dua pezzi in sulla piazza, con uno pezzo di legno et uno coltello sanguinoso a canto. La ferocità del quale spettacolo feci quelli populi in uno tempo rimanere soddisfatti e stupiti [39].

11. Sale del ámbito de los lugares comunes la importancia otorgada al “sentido de la Historia” y al “instinto dinástico” que Maquiavelo atribuye a los Borja, especialmente a César. Ello le hace idóneo a intervenir activamente en ella llevando a término un proyecto ya esbozado en la mente de sus antepasados y puesto en marcha, desde los inicios, “con il danaio e con le forze” [40]: “Joan, éstas son las fortalezas a conquistar, no por conquistarlas, sino por *un plan de anexión real de territorios* para el estado pontificio *en detrimento de los poderes feudales*” (p. 136). Esta consideración da acceso a la interpretación del *Príncipe* propuesta por Antonio Gramsci que Montalbán hace suya, según la cual la acción política de los Borja no está dictada por la mera ambición personal, sino por un proyecto de largo alcance: anexionar a un poderoso Estado

pontificio las ciudades-estados en que está fraccionada la Península con vistas a la creación de un Estado unificado bajo el gobierno de una monarquía hereditaria.

Maquiavelo y Gramsci, y con ellos nuestra novela, subrayan la excepcionalidad de la situación política de Italia en pleno siglo XVI, paralizada de un lado por el sueño de la Roma clásica concebido por el Vaticano en su idea de Imperio universal, y de otro por la fragmentación belicosa de las ciudades, en manos de una nobleza desprovista de “imaginación histórica”, incapaz de comprender que los feudos y el sistema de creencias que los sostenían son “valores tradicionales [que] se han hundido” (p. 263) y de oponerse al dominio de las grandes naciones a cambio de recibir su apoyo: “¿De qué ciudades italianas está hablando? – espeta el embajador de sus “majestades católicas” – Éste es un país de familias, de hordas, de tribus. La soberanía de esas ciudades durará lo que queramos franceses y españoles” (p. 340).

Pero la nueva mentalidad que los Borja encarnan no surge ciertamente de la nada. Antes de Antonio Gramsci, la señalada dicotomía del Humanismo, uno inoperante y abstracto, y otro atento a las exigencias de los nuevos actores sociales, ya había sido remarcada por Francesco De Sanctis, para quien la Italia del Renacimiento es “l’Italia dei letterati col suo centro di gravità nelle corti. Il movimento è tutto sulla superficie, e non viene dal popolo e non cala nel popolo. O per dir meglio popolo non ci è. Cadute sono le repubbliche; mancata è ogni lotta intellettuale, ogni passione politica. Hai plebe infinita, cenciosa e superstiziosa, la cui voce è coperta dalla rumsorsora gioia delle corti e de’ letterati, esalata in versi latini” [41]. Sólo los Borja parecen haber tenido el suficiente sentido de la Historia como para escuchar las voces de ese humanismo “hacia adelante” atento a las cuestiones sociales y políticas del momento. No solamente la fuerza y el dinero empujan a Calixto a llevar a término un proyecto a largo plazo; detrás, o a su lado, está Lorenzo Valla que teoriza sobre la oportunidad de acabar con la fragmentación política de Italia (“He discutido mucho sobre ello con Lorenzo Valla..., p. 57), del mismo modo que Rodrigo, y sobre todo César, pretenden ser aconsejados por Leonardo y Maquiavelo en persona. Los humanistas que tienen los ojos puestos en la Antigüedad y sueñan con el Imperio viven “fuera de la realidad” y por tanto no están en condiciones de configurarse como expresión de una “nueva cultura”, protagonizada por la burguesía económicamente en auge: “il richiamo all’antico è un puro elemento strumentale-politico e non può creare una cultura di per sè e [...] perciò il Rinascimento doveva per forza risolversi nella controriforma, cioè nella sconfitta della borghesia nata coi comuni e nel trionfo della romanità, ma come ritorno al Sacro Romano Impero” [42]. Tendencia de los intelectuales de la época que, según algunos, persiste en la intelectualidad italiana de todos los tiempos, la cual, aun en situaciones económico-políticas diversas, ha asumido siempre un rol anacional y cosmopolita, acaso condicionado por el universalismo del Imperio romano primero y de la Iglesia Católica después.

Sólo los Borja, en opinión de Maquiavelo, supieron interpretar el dinamismo de una sociedad realista y pragmática, sujeta a las leyes inexorables del mercado: “Dinero con mayúscula, César, dinero fluyente, no propiedades feudales, oro, oro, ríos de oro necesarios para comprar y controlar. Ése es el signo de los tiempos” (p. 306). Por su parte Gramsci conjetura que Maquiavelo dirige precisamente su obra a esa burguesía emergente y potencialmente “revolucionaria” que, desconocedora de sus potencialidades, necesitaba de un “jefe” que le ayudara a tomar conciencia de clase:

La classe rivoluzionaria del tempo, “il popolo” e la “nazione” italiana, la democrazia cittadina che

esprime dal suo seno i Savonarola e i Pier Soderini e non i Castruccio e i Valentino. Si può ritenere che il Machiavelli voglia persuadere queste forze della necessità di avere un “capo” que sappia ciò que quiere e como obtenerlo con entusiasmo anche se le sue azioni possono essere o parere in contrasto con l’ideologia diffusa del tiempo, la religione [43].

Vázquez Montalbán asume pues la tesis gramsciana según la cual el cambio que exigen siempre los nuevos tiempos (“ése es el signo de los tiempos. El cambio”, p. 306) requiere la presencia de una minoría ilustrada que sea consciente del momento histórico que está viviendo y sepa concienciar a sus protagonistas del rol que la Historia les tiene asignado: “A los pueblos los cambian las minorías inteligentes y seguras de sí mismas” (p. 83) porque “sólo una minoría de sabios y de audaces no teme al cambio” (p. 306). “El poder es el que puede imprimir en el cerebro de las masas las palabras necesarias, puede rellenar esos cerebros de Virtud” (p. 309), confirma el Maquiavelo ficticio. Un discurso que, no sólo en la Italia de Mussolini, se presta a lecturas totalitarias que Gramsci trata de sortear precisando el significado que él otorga a un cesarismo “progresivo” a decir poco sospechoso: “Ci può essere un cesarismo progressivo e uno regressivo. [...] E’ progressivo il cesarismo quando il suo intervento aiuta la forza progressiva a trionfare sia pure con certi compromessi e temperamenti limitativi della vittoria, è regressivo quando il suo intervento aiuta a trionfare la forza regressiva [...] [44].

El “tirano” de Maquiavelo no es pues el que somete la voluntad del pueblo al propio arbitrio, sino el que, aprehendiendo la realidad social en que actúa, sabe obtener consenso y construir *hegemonía*, esto es, aquella condición que permite a una clase económicamente ascendente hacerse con el Poder que la represente, desplazando el dominio de la clase que la tiene subordinada. “[usted] se ha dado cuenta de que vivimos una auténtica revolución que sepulta lo viejo y abre paso a lo nuevo y está hecho de la madera de los príncipes” (p. 242), escribe Montalbán siguiendo a Maquiavelo, quien indica a César como ejemplo a seguir a cualquiera que desee “innovare con nuovi modi li ordini antichi” [45]. Un proyecto que, siguiendo aún las sugerencias del Maquiavelo histórico, encuentra en la monarquía de Fernando el Católico el modelo de un Estado moderno con voluntad de Imperio: “Los viajes coloniales, la victoria sobre el Islam, el sometimiento de los señores feudales de Castilla y Aragón, las limpiezas de etnias y religión del Cardenal Cisneros y el oro, los galeones cargados de oro que llegan de América, el oro con el que los españoles pueden comprarlo todo. Ésas son las bases de una posible hegemonía española en los próximos años” (p. 305).

A ese “sueño” César ajusta su conducta “tiránica” legitimando, de un lado, el poder político por la gracia de Dios que le adjudica la Iglesia (las majestades hispánicas son “católicas” por estricta disposición de Alejandro) y, de otro, creando un ejército nacional compuesto por ciudadanos que se identifican con el Estado y que pone fin a las milicias mercenarias, incompetentes e irresponsables. Cuestión, la del ejército, de gran relieve en la obra de Maquiavelo, que la novela recoge fielmente como ulterior señal de la modernidad de César, quien, con el asesoramiento de Leonardo da Vinci, concibe la guerra como una ciencia (p. 155) y ve en sus audaces proyectos técnicos la clave de un futuro progresismo europeo basado en la ciencia y en la técnica: “Usted puede conseguirlo [fortalecer a Italia]. Está en muy buena situación. La espada y la Iglesia. Ha comprendido la Historia, es usted un político” (p. 242).

12. El “sueño” de la unificación de Italia se realizó, como es sabido, a mediados del siglo XIX. Las causas que han dado lugar a la singularidad del país en una Europa constituida por fuertes estados nacionales han sido motivo de reflexión por parte de políticos e intelectuales, a quienes de un modo u otro “les duele” Italia, desde Maquiavelo hasta nuestros días: “Perché in Italia non si ebbe la monarchia assoluta al tempo di Machiavelli?”, se interroga Gramsci [46].

También Maquiavelo reflexiona, tanto en la realidad de su obra como ficcionalmente en la novela, sobre los motivos que hicieron fracasar un proyecto “realista”, ajeno a ensoñaciones revolucionarias a la Savonarola. ¿Por qué fracasó César?, se pregunta Maquiavelo en el mencionado capítulo VII del *Principe* a él dedicado. Si la suerte no es otra cosa que razón y capacidad de pre-ver, disponer y actuar, César ha debido de cometer errores tácticos que el florentino en efecto enumera: ante todo, no haber impedido que el nuevo papa, muerto su padre, no le fuera enemigo (y lo era en sumo grado y desde siempre Giuliano della Rovere), bien sabiendo que “li uomini offendono o per paura o per odio” [47]. Cautó ha sido César al haber previsto la muerte de su progenitor e imaginar incluso lo que sería de él sin su presencia: “He pensado muchas veces en lo que debería hacer si mi padre faltara. Se me abriría el suelo bajo los pies. He de conseguir que me nombre gobernador vitalicio de Roma” (p. 261). Pero no ha previsto ni la vida breve de Alejandro ni su propia enfermedad, factores que están en manos de la suerte: “Muchas veces he pensado en lo que debería hacer si mi padre moría, pero no esperaba que eso se produjera estando yo postrado, sin capacidad de respuesta” (p. 327). Mal que le pese al Maquiavelo que vemos en el exordio de la novela, la suerte existe más allá de toda lógica. Nada puede César contra circunstancias desfavorables que le obligan a depender “dalla fortuna e forse d'altri”, aplastado como se halla entre “i dua potentissimi eserciti inimici” [48], los de España y Francia. El “jugador” vencido por circunstancias imprevistas e incontrolables, abandona aquella voluntad de potencia sostenida con la virtud que le unía al padre, y se embarca en una desatinada aventura quijotesca al objeto de liberar a Beaumont del castillo de Viana, lance del que sale malparado y peor herido: “Ya no siento como mía aquella finalidad que nos marcamos con mi padre. Estoy solo, Juanito. Solo para vivir y solo para morir” (p. 366).

Es una de las pocas veces que César utiliza el verbo *sentir*. Su Razón topa sí con la mala suerte, pero sobre todo con los sentimientos: ilusiones y fantasías que Juanito Grascica trata inútilmente de quebrantar, fútiles esperanzas depositadas en el color verde del atuendo (p. 365), ofuscación de la mente al acercarse al castillo de Viana cual si fueran molinos de viento, mostrándole Juanito, como nuevo Sancho, la dureza de la realidad (p. 364). Sueños de invencibilidad, sentimiento doloroso de soledad. Siguiendo aquí Montalbán el texto maquiaveliano [49], César lo tenía todo previsto menos que sin su padre se sentiría solo. Quizás, no pudiendo ya demostrarle que es un genio, su proyecto ha dejado de tener sentido. En el escenario de la derrota que le atiende, César, disfrazado siempre de negro, se disfraza ahora con atuendo “de combate” en una batalla ridícula y patética, destinada a un previsto fracaso. César cumple un gesto suicida, teatral acaso, quijotesco sin duda en manos de Montalbán. Con él, paradójicamente, se reapropia de su destino, acrecentando con su final trágico, o melodramático, la fortuna de un mito destinado a introducirse en la Historia y modelar aún el futuro.

13. Y el futuro está ahí, en manos de quienes finalmente se apoderan del escenario ocupado

poco antes por un César ahora desarmado, prisionero de esos mismos Reyes Católicos en quienes temerariamente ha depositado su confianza. Pero César se ha convertido ya en un mito “peligroso” (p. 359), y el Vaticano, convertido en una potencia gracias al extraordinario legado de los Borja [50], puede utilizarlo para conquistar una credibilidad moral que pasa justamente por la condena de los Borja en su versión legendaria: “la futura fortaleza del Vaticano ha de ser militar y moral” (p. 341). Julio II, que se ha dado a sí mismo un nombre que alude a Julio César y rivaliza con el de César Borja, asume las mismas formas del Poder que han practicado los Borja sin renunciar a los mismos métodos, licenciosos y corruptos, con que se ha construido la leyenda negra. La magnífica escena del cuerpo muerto de Alejandro VI en manos de eclesiásticos inmundos que con gestos soeces, ultrajantes y sacrílegos tratan de introducirlo en un féretro insuficiente (pp. 328-334) [51], ofrece al lector la demostración, sarcástica y cruel, de que los Borja no eran ciertamente peores que “todos los otros”. La monarquía absoluta instalada ahora en el Vaticano, lejos de proponer una reforma moral como la imaginada por Savonarola, destructora del sistema [52], se limita a simularla, fingiendo una revolución moral que restaure la fachada de una Iglesia desprestigiada y consolide el *status quo*. La ficción, una vez más, se configura como espectáculo: “Los Borja fueron maestros en esa teatralidad, y en el futuro no habrá poder sin teatro [...] Julio II está haciendo la misma política que los Borja, porque sólo esa política era posible” (pp. 370-371).

Pero algo sí ha cambiado. Si César representaba las aspiraciones de una clase social económicamente ascendente (“Aún soy la esperanza de muchos ciudadanos, de los que tuvieron el sueño de la unificación frente a los nuevos bárbaros”, p. 338), ahora objetivo precípua del Estado es “frenar la audacia de los hombres”, acaso movidos sólo por “sueños republicanos”, e imponer “el orden”, limpiándolo de enojosas disidencias y herejías: “un orden no justificado por la virtud del individuo genial, un orden en el nombre de Dios” (pp. 370-371).

Dios ocupa ahora de nuevo el puesto que César le había usurpado: “¿Qué papel le queda a Dios si sólo se puede elegir entre el hombre y la nada?” (p. 372). Un nuevo lema, ahora en latín, instrumento hegemónico con que la Iglesia suele enajenar a los fieles [53], cierra como broche de oro la novela: “*Aut Deus, aut nihil!*”. Contra la mutabilidad que presidía la concepción del mundo renacentista, la nueva época repropone el punto fijo e inmóvil del Dios trinitario en torno al cual gira lo transitorio, reducido a pura y simple nada (p. 216). Una teocracia de signo oscurantista impone una restauración que barre las conquistas humanas y laicas del Renacimiento, salvo la de la concepción del Estado subordinado a la inflexible razón de Estado, esbozado por el mismo. Cursos y recursos de la Historia que Giambattista Vico teorizará en el futuro y que aquí teoriza Maquiavelo en persona: “a toda época de liberalidad le sigue otra de control [...] son tiempos de Inquisición y algún día volveremos a la Virtud” (pp. 371-372).

14. En ese nuevo escenario desemboca la cuarta generación de los Borja. Apagadas ya las luces del magnífico Renacimiento italiano, el lector penetra ahora en los espacios sombríos y permanentemente enlutados de la Contrarreforma, cerrados los postigos al “amarillo, color del sol” (p. 365) que ha iluminado el escenario borjiano.

Los nuevos protagonistas de la Historia se hallan sumergidos en la oscuridad de un tenebrismo que penetra en las conciencias, o procede de ellas. María Enríquez, motor de la acción entre

vindicativa y reivindicativa del último Borja, repudia la luz de Gandía (p. 379), y a la esposa de Francisc le aturden la luz, el sol y el calor del Levante hispánico (p. 383). Los “eficaces” jesuitas son “negros”, como negros son los crespones funerales de un Carlos V obsesionado con la muerte. Lúgubres estancias revestidas de farragosos tapices sofocan El Escorial filipino en que el monarca consume su congénita melancolía persiguiendo los fantasmas de su mente: herejes y falsos conversos.

Sueña ahora un Imperio “espiritual” la Iglesia católica, sosteniendo a las monarquías absolutas de Europa por derecho divino e introduciéndose en las conciencias de las clases adineradas destinadas a manejar las riendas del Estado a través de la enseñanza y de los medios de persuasión que Ignacio de Loyola ha predispuesto con sus *Ejercicios espirituales*, la predicación sistemática y el espectáculo (el teatro): “Los jesuitas queremos estar en todas las cortes del mundo y formar las conciencias del nuevo poder (p. 407). Pragmático y animado por una especie de furor divino en la conquista de las almas, trazas de su pasado de “iluminado”, Ignacio sabe que construir un nuevo humanismo cristiano sobre las ruinas del “humanismo pagano del siglo pasado” (p. 384) comporta crear un plantel del que salgan intelectuales que lo sostengan y elaborar una retórica a la que ajustar la predicación del clero, clave del sistema, cuya oratoria girará obsesivamente en torno a las miserias de la carne, las tentaciones lisonjeras del demonio y el Juicio final que espera a los mortales tras pasado el umbral de la muerte.

El mito de César inspira la acción de esos nuevos estrategas de la acción político-religiosa. Hijo de su tiempo y de ese maquiavelismo que informa el denominado humanismo cristiano, Ignacio es al cabo hombre del Renacimiento (yo quiero, yo puedo), dotado de la capacidad de amoldarse a las exigencias de los nuevos tiempos al concebir su Compañía a imitación de un “ejército de fieles” que César ponía al servicio del Poder y él pone incondicionalmente al servicio de la Iglesia: “los jesuitas son una respuesta al desorden actual”, “No es una herencia del pasado. Ha nacido a la medida del desafío de nuestro tiempo (pp. 397-398). Ambiciones de poder e instinto de dominio bullen en su sangre bajo el control de una “virtud” que, simulaciones aparte, sigue consistiendo, no menos que en César, en coger al vuelo la ocasión favorable y ocultar intentos, acogiendo la sabrosa oferta de Francisco de Borja porque “nos abre las puertas del emperador” (p. 399).

A esa misma estirpe de titanes pertenece el futuro santo, diríase genéticamente predispuesto al mando. El mito de su glorioso antecesor le insta a proseguir y perpetuar un proyecto familiar que en sus manos deviene teleológico, pasando previamente por el enderezo de los “descarríos” de la Historia. Iniciado por su catolicísima madre en el odio por todo lo que sus antepasados representan, a él le incumbe el triste honor de iniciar un viraje regresivo de la Historia, reconduciéndola al medievalismo que César había vencido [54]. Preside la obstinada constancia con que persigue su objetivo el lema invertido de César: el hombre abandona el puesto en el centro del mundo que le había asignado Pico della Mirandola y se coloca de nuevo al margen, asumiendo la condición de pecador que la Iglesia le impone y aceptando como finalidad última de su existencia, ya no construirse a sí mismo sino “amar a Dios sobre todas las cosas en esta vida y adorarle en la otra”, en obediencia al primer precepto del Catecismo ignaciano.

El síndrome de la obediencia ciega se apodera de la Compañía de Jesús y lo sublima en precepto: “Debemos siempre tener, para en todo acertar, que lo blanco que yo veo, creer que es negro, si la Iglesia hierárquica así lo determina” (*Ejercicios espirituales*). “Tenemos el espíritu de obediencia y disciplina de los militares”, afirma jactancioso Loyola ante un Francisco que verá

materialmente encima de su cabeza la aureola de la santidad futura (p. 405). Creer en Dios y sobre todo temerle, obedecer los preceptos divinos debidamente elaborados por la Iglesia bajo el asesoramiento de la Compañía, asegura la sumisión y obediencia de los súbditos, fundamento de la monarquía católica hispana, de hecho siempre alejada del humanismo italiano aun en sus momentos de mayor esplendor cultural. Lo comenta con desprecio Leonardo da Vinci: “En Castilla llaman humanismo a lo que promueve el cardenal Cisneros, pero Cisneros no cree en el hombre, sólo cree en Dios. Yo a España no voy ni atado” (p. 296).

Interlocutores de ese nuevo Borja, ambicioso pero servil hasta la médula, son ahora Carlos V y Felipe II, que marcan en el relato el tiempo progresivo de la Historia. Montalbán aprovecha esos encuentros para ofrecer una divertida e inclemente caricatura al límite del sarcasmo de esas “grandes” figuras de la Historia que la historiografía oficial ha engrandecido y magnificado en su versión hagiográfica. Desmitificación del mito en el sentido feijooniano del término, es decir de la impostura tramada por los historiadores hegemónicos. Atenaza a un Carlos V amarillento y gotoso una melancolía enfermiza, bien distinta de la melancolía “pensante” de los Borja, de la que se distrae con una pesca pueril predispuesta por sus coadyuvantes (p. 399), tratando de ahuyentar la obsesión de la muerte y la visión de esos cuerpos devorados por gusanos que la predicación barroca pone “teatralmente” ante los ojos de un público amedrentado y sumiso. “Eternos rezadores del rosario” los Habsburgo, temerosos de su propia sombra, víctimas de obsesiones persecutorias que tratan de exorcizar persiguiendo los fantasmas que pueblan sus mentes enfermas: a los “resentidos sociales”, a judíos y falsos conversos, a protestantes “financiados por las cancillerías extranjeras que quieren arruinar la presencia de España en el mundo”(p. 412). Chivos expiatorios con que intentan camuflar las dificultades económicas del reino pese a las riquezas que vienen de América, devoradas por acreedores y banqueros.

Todo obedece a la construcción de un Imperio concebido como diseño de la Providencia (p. 385), que permite ejercer un poderío del que no se debe dar razón a los súbditos sino sólo al Dios montado por las astucias de la Iglesia. Desde lo alto de un púlpito, la voz de Alonso de Santa Cruz, ante quien se postran genuflexos el emperador y Francesc de Borja acompañados de sus respectivas esposas, impreca con “gesticulación terrorífica” al Anticristo encarnado en César Borja, hijo del maléfico humanismo pagano que los Borja representan, celebrando al Emperador que, por fin, “ha impuesto la Palabra verdadera del Dios Padre, del Dios Hijo, del Dios Espíritu Santo!” (p. 386). La nueva Jerusalén que soñara Savonarola y ahora hace suya el Vaticano pone punto final a la Historia, dando por definitivo el triunfo de una cristiandad que, descarriada temporáneamente por un paganismo que exaltaba las potencialidades del ser humano, ha vuelto, como hijo pródigo, al regazo de la madre Iglesia.

15. Vázquez Montalbán califica su novela de “posthistórica”. Es de suponer que con ello se refiere al famoso “final de la Historia” proclamado por Francis Fukuyama en la obra que lleva este título (1992) [55], donde anunciaba el Apocalipsis en el sentido de que el capitalismo había vencido al marxismo y a otros modelos de resistencia que estimaba definitivamente muertos, y de que la democracia ya se había realizado plenamente. A ello, Derrida respondía afirmando que la herencia del marxismo no se había agotado porque “l’héritage n’est jamais un *donné*, c’est toujours une tâche”: un proyecto a llevar a cabo, un es que *todavía no es*, una democracia futura que debe aún construirse con vistas a la consecución de la justicia global [56].

Por su parte, Montalbán, en *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, denuncia el postmodernismo que se ha apoderado de “los profesionales de la cultura neoliberales” y en general de la sociedad postfranquista, o de la denominada Transición: “El *establishment* trataba de ocultar el callejón sin salida en el que se encontraba, en el callejón de la postmodernidad más que de la modernidad, desde la renuncia a la idea dialéctica de que en todo fin hay un principio y se instala en el fin como si la historia ya hubiera terminado”:

La inteligencia crítica española –prosigue una líneas más abajo– tiene que plantearse que la auténtica creatividad cultural está paralizada porque el problema no radica en recuperar las libertades democráticas como instrumentos, sino en detentar los instrumentos que hacen posible esas libertades democráticas y las convierten en agentes de cambio social, desde la voluntad de que artes y letras contribuyan a un mejor conocimiento de los obstáculos para la felicidad o de las causas de la infelicidad, desde el yo y desde el nosotros [57].

Nada, creo, sería más erróneo que suponer que la novela aquí examinada se exime de tratar “lo social y lo histórico” y no intente contribuir de algún modo “a un mejor conocimiento de los obstáculos para la felicidad o de las causas de la infelicidad, desde el yo y desde el nosotros” [58]. La Historia no ha concluido. Si la novela gira en torno a la lectura que Gramsci realiza del *Principe* de Maquiavelo es porque está dirigida a la comprensión de un presente abierto al futuro a partir del mencionado concepto gramsciano de *hegemonía*: “Il gruppo sociale fondamentale [...] giunge all’esercizio dell’egemonia (e a quello del “dominio” attraverso il potere coercitivo dello Stato), quando, superando il piano originario dell’attività economica, si eleva a funzioni di ordine propriamente politico” [59].

Gramsci ve en la figura de César Borja magnificado por Maquiavelo no tanto al personaje histórico, sin dejar de serlo, cuanto la encarnación de un mito en el sentido mítico-ideológico concebido por Georges Sorel: mito encarnado en una persona real que sólo puede ser “un organismo; un elemento di società complesso nel quale già abbia inizio il concretarsi di una volontà collettiva riconosciuta e affermatasi parzialmente nell’azione”. En la conclusión del *Principe*, argumenta Gramsci, “il Machiavelli stesso si fa popolo, si confonde col popolo, non con un popolo “genericamente” inteso, ma col popolo che il Machiavelli ha convinto con la sua trattazione precedente, di cui egli diventa e si sente coscienza ed espressione, si sente medesimezza: pare che tutto il lavoro “logico” non sia che un’autoriflessione del popolo” [60]. El *Príncipe* es voluntad colectiva, sujeto de un devenir.

No se trata pues de oponer a la Historia el Mito, esto es, de oponer a la realidad del presente, o si se quiere, a la Babilonia de hoy, la utopía de una Jerusalén atemporal y eterna. La *exortatio* final del *Principe* no invoca un Apocalipsis savonaroliano que dará acceso a la Ciudad de Dios, de la

que se apodera oportuna y oportunistamente la Iglesia para poner punto final a la Historia. Si Montalbán ha privilegiado el Mito en detrimento de la Historia es porque, como ha señalado Ricoeur, el mito implica un horizonte, la apertura a mundos posibles [61]. Mito que ha mitizado ulteriormente abriendo perspectivas sobre un futuro que afecta al *ahora* y que se vislumbra como posibilidad de cambio en la historia contemporánea [62].

El mito, dice Ricoeur, está centrado en la dialéctica entre pasado y futuro: “idea dialéctica de que en todo fin hay un principio”, añade Montalbán, a la que la postmodernidad, empezando por las artes y las letras, ha renunciado al instalarse “en el fin como si la historia ya hubiera terminado” [63]. Si la Italia del Renacimiento, arguye Gramsci, no consiguió poner fin a la era feudal inaugurando lo que llamamos el mundo moderno, ello es debido a la función regresiva y cosmopolita de los intelectuales de la época que, salvo raras excepciones, no supieron interpretar el impulso innovador que animaba a la sociedad progresista de su tiempo, demostrando la debilidad congénita de la clase dirigente burguesa. Impulso que, como hemos visto, desemboca en una restauración oscurantista que trunca el proceso evolutivo que los Borja pusieron en marcha [64].

Retornan, con la reacción, la hegemonía del clero y la refeudalización de la alta burguesía comercial. Y con ellas los medios “tradicionales” que aseguran la pervivencia del sistema. Los que utiliza el presunto reformador de la Iglesia, Giuliano della Rovere (Julio II) para obtener y mantener el Poder no difieren un ápice de los “escandalosos” chantajes, sobornos y simonías de que se han servido con cínica desenvoltura Alejandro y César. Corella, la sombra de César, el sicario de que necesita el Príncipe, afronta con coraje, en honor a una “fidelidad incondicional”, la perspectiva de la muerte, de la que se salva aduciendo que “obedecía órdenes”, reciclándose como experto de crueldades y crímenes en la corte de Florencia. Ante los “resentidos sociales” que amenazan el orden establecido, vale siempre la idea de César de frenar su audacia con métodos de segura eficacia: “A los nobles los arrestas y a los bandoleros, si no son nobles, los ahorcas” (p. 395).

Dice Maquiavelo en la ficción: “En el futuro algo habrá que hacer para escapar de ese dominio” (p. 371). No difiere ese dominio del que presentan los tiempos modernos, ante el cual algo habría que hacer. No es pues casual que ante el dominio que atenaza nuestras vidas [65], haya quien hoy proponga resucitar el concepto de *hegemonía* de Antonio Gramsci: profesores, intelectuales, artistas, editores, periodistas, historiadores, científicos, figuras diversas por específico peso cultural pero unidas por un compromiso militante, proyectan la constitución de una “hegemonía cultural” capaz de construir un estado de opinión que someta a severa crítica la presente cultura neoliberal y se oponga a sus prácticas y estrategias [66]. Si César encarnaba míticamente un proceso hegemónico destinado a modificar el curso de la Historia que no supieron interpretar y sostener los intelectuales de la época, la inteligencia crítica hodierna podría y debería hacerse voz de la voluntad de los ciudadanos deseosos de invertir el curso de la historia, liberándola de la tiranía impuesta por el Poder económico y financiero, que invalida las conquistas democráticas [67], pues, como advierte Montalbán, “el problema no radica en recuperar las libertades democráticas como instrumentos, sino en detentar los instrumentos que hacen posible esas libertades democráticas y las convierten en agentes de cambio social” [68].

[Nota: Este ensayo ha sido publicado por vez primera en *Studi Ispanici*, n.º 41, 2016, pp. 77-107. Deseo expresar mi gratitud al editor Fabrizio Serra por su autorización a reproducirlo en esta revista y a Juan-Ramón Capella por su amistoso interés en publicarlo. La cita de M. Vázquez Montalbán que lo encabeza está tomada de su libro *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, Grijalbo Mondadori, 1998, p. 188.¿]

Notas

[1] Vicente Blasco Ibáñez, *Valencia y lo valenciano*, discurso pronunciado el 16 de mayo de 1921 en ocasión de su nombramiento como Director honoris causa del Centro de Cultura Valenciana (en *Obras completas*, IV, Madrid, Aguilar, 1987, pp.1352–1353).

[2] Vicente Blasco Ibáñez, *A los pies de Venus (Los Borgia)*, Valencia, Prometeo, 1926.

[3] *Ibidem*, p. 252.

[4] Sobre ello puede verse mi *El pensamiento de Bakunin en la tetralogía social de Blasco Ibáñez*, que será publicado en el número de “Studi ispanici” de 2017, dedicado al tema “La literatura y la cultura rusas en la literatura hispánica”.

[5] La expresión es del propio Montalbán (Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., p. 145). La obra de Baroja se limita a ofrecer un breve recorrido de la trayectoria histórica de los Borja en el capítulo XVIII de la primera parte, ocupándose la ficción de César Moncada, personaje que se identifica ideológica y políticamente con César Borja (Pío Baroja, *César o nada*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1920). Nada permite suponer que Vázquez Montalbán se inspire en esta obra, como sostiene Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*, Madrid, Marenostrum, 2003, pp. 284-285. En todo caso es Blasco Ibáñez quien puede se haya inspirado en ella, tanto en la figura de Claudio Borja, ansioso de conocer la historia de sus antepasados, como en el recorrido ficcional independiente del de la Historia.

[6] Manuel Vázquez Montalbán, *O César o nada*, Barcelona, Editorial Planeta, 1999; las citas proceden de esta edición. El epígrafe proviene del mencionado capítulo XVIII de la primera parte de la novela, pp. 170-171.

[7] En *Mis mejores páginas* Baroja escribe: “[l]a curiosidad por César Borgia la tenía yo desde que visité Viana de Navarra”, lo que le llevó a concebir la idea de escribir una novela histórica que “no salió. Desde el principio renuncié a ella. Había que averiguar un conjunto de detalles de vestuario, de muebles, de costumbres, cosa que exigía mucho tiempo, mucho estudio, una larga estancia en Roma, y que, por encima de todo podía ser muy aburrida” (Pío Baroja, *Mis mejores páginas*, Barcelona, Editorial Mateu, 1961, p. 268).

[8] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., p. 153.

[9] Loreto Busquets, *Historicismo y antihistoricismo en “El pianista” de Vázquez Montalbán*, en *Pensamiento social y político en la literatura española. Desde el Renacimiento hasta el siglo XX*, Madrid, Editorial Verbum, 2014, pp. 365–369.

[10] El lapsus voluntario que el narrador incluye en su relato confundiendo en pocas líneas *laúd* y *guitarra* (p. 258) pone en evidencia la imprecisión inherente a toda transcripción de la realidad.

[11] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., p. 147.

[12] Me permito la licencia de crear este adjetivo a partir del étimo *prospectus*, 'vista', del que deriva el italiano *prospettico*, 'de la perspectiva o que utiliza la perspectiva'.

[13] Don Cuppitt, *Life Lines*, Londres, SCM Press, 1986, p. 223.

[14] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción ...*, cit., pp. 164 y 170.

[15] Pierre Barbéris, *Le Prince et le marchand. Idéologiques: la littérature, l'histoire*, París, Fayard, 1980.

[16] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., p. 155.

[17] Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, Mondadori Debolsillo, 2005, p. 159.

[18] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., p. 102.

[19] Paul Ricoeur, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, ed. de M.J. Valdés, Nueva York/Londres, Harvester/Wheatsheaf, 1991, p. 490.

[20] Antonio Gramsci, *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderno*, Turín, Einaudi, 1966, p. 3.

[21] Don Cuppitt, *op. cit.*, p. 223.

[22] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción ...*, cit., p. 154.

[23] *Ibidem*, p. 178 y *passim*. Al "miedo a un interactivismo bastardo con códigos e imaginerías no esencialmente literarias" manifestado por Northrop Fry y George Steiner, Vázquez Montalbán opone la convicción de que "no sólo su antigua hegemonía [de la literatura] ha sido destruida por otros medios de representación, expresión y comunicación", sino que "esos medios han influido muy poderosamente en los códigos de lectura del receptor" (pp. 177 y 172).

[24] Por ejemplo con: "Ahora es César quien le replica" (p. 91), sin utilizar nunca los dos puntos tradicionales, o bien añadiendo a posteriori "Lo ha dicho Maquiavelo y el peregrino finge sorpresa" (p. 102), o "Finalmente habla", seguido excepcionalmente de los dos puntos, como dando a la intervención de Maquiavelo el realce

de una sentencia que asume carácter premonitorio (p. 105).

[25] Ni arcaizantes tratamientos de vos ni señorías, sino más bien un lenguaje deliberadamente anticortesano. La comparación con la serie televisiva *Isabel* (directores-realizadores: Jordi Frades, Oriol Ferrer, Max Lemcke, José María Caro, 13 episodios, 2012), cuya acción se desarrolla en el mismo periodo histórico, resulta de utilidad para constatar diferencias y también recursos cinematográficos que Montalbán introduce en su obra.

[26] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., p. 178. Partiendo de la tesis de Goethe según la cual la obra de arte o literaria es el resultado de la acción de dos sujetos, escritor y receptor, Montalbán considera que la literatura no puede ignorar la condición cultural del lector actual, “bombardeado de imágenes mediáticas”, debiendo pues adaptarse a esos “diferentes mecanismos de lectura” interrelacionándose con otros sistemas de comunicación, especialmente el cine (*ibídem*, pp. 176-178).

[27] Por contemporáneo entiendo a partir del Impresionismo, el cual, inspirándose en la pintura japonesa, asume la bidimensionalidad como rasgo propio que transmite al arte sucesivo.

[28] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., p. 136.

[29] La escultura de bulto redondo es también una conquista del arte renacentista que comporta el abandono de la colocación frontal y estática del observador y la posibilidad de contemplarla en distintas *vedute* girando en torno a ella.

[30] Niccolò Machiavelli, *Il principe*, Turín, Giulio Einaudi Editore, 1961, 8ª ed., p. 54. Confirma un historiador: “Sono realmente questi Borgia l'espressione di un'abilità che non può venir non rilevata, anche perché prodottasi in uno dei momenti della storia in cui le fortune di famiglie isolate, anche se potenti, sono rarissime, in pieno sviluppo com'è il trionfo di poteri centrali, creatisi attraverso il lento ma sicuro sviluppo delle varie nazioni europee” (Marcello Vannucci, *Il Machiavelli presso Cesare Borgia*, Florencia, Edizione dell'Istituto professionale Leonardo da Vinci, 1968-69, p. 47).

[31] “De hecho, los Borgia no son otra cosa que una familia mafiosa que sobrevive entre otras familias mafiosas”, afirma Montalbán en una entrevista (Xavier Moret, “*Me cuesta más escribir las novelas de Carvalho que las consideradas serias*”, Barcelona, “El País”, 26 de mayo de 1998).

[32] Niccolò Machiavelli, *op. cit.*, pp. 39-40.

[33] *Ibídem*, p. 125.

[34] Es divertido el comentario del verdugo a la meticulosa observación de Maquiavelo: “—Espléndida ejecución, maestro... — ¿Lo ha notado?”, y luego: “¡Buen observador!” (p. 205).

[35] Niccolò Machiavelli, *op. cit.*, p. 27.

[36] También Baroja menciona ese episodio en el capítulo XI de la segunda parte de su novela, cuando César Moncada hace con el ministro de Hacienda, “que se cree más listo de lo que en realidad es”, “lo que hizo él [César] en Sinigaglia” (Pío Baroja, *César o nada*, cit., pp. 289, 298).

[37] Niccolò Machiavelli, *op. cit.*, p. 34.

[38] *Ibidem*, p. 7.

[39] *Ibidem*, pp. 35-36.

[40] *Ibidem*, p. 56.

[41] Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, I, Turín, Einaudi, 1958, p. 397.

[42] Antonio Gramsci, *Il Risorgimento*, Turín, Einaudi 1955, 7ª ed., p. 21.

[43] Antonio Gramsci, *Note sul Machiavelli...*, cit., p. 10.

[44] Al comentar la obra que nos ocupa, García-Posada recuerda que “[e]l fascismo español vería en la obra [de Baroja, *César o nada*] un anuncio de la *revolución* fascista y en César una anticipación del caudillaje de los años treinta, interpretación ésta no del todo descaminada” (Miguel García-Posada, *Los príncipes modernos*, “El País”, *Babelia*, 6 de junio de 1998).

[45] Niccolò Machiavelli, *op. cit.*, p. 40.

[46] Antonio Gramsci, *Note sul Machiavelli...*, cit., p. 7.

[47] Niccolò Machiavelli, *op. cit.*, p. 40.

[48] *Ibidem*, p. 38.

[49] “E lui mi disse, ne’ dí che fu creato Iulio secondo, che aveva pensato a ciò che potessi nascere morendo el padre, et a tutto aveva trovato remedio, eccetto che non pensò mai, in su la sua morte, di stare ancora lui per morire” (*ibidem*, p. 39).

[50] Alejandro VI, “di tutt’i pontefici che sono stati mai, monstrò quanto uno papa, e con il danaio e con le forze, si poteva prevalere, e fece, con lo instrumento del duca Valentino e con la occasione della passata de’ Franzesi, tutte quelle cose che io discorsi di sopra.[...] ciò che fece tornò a grandezza della Chiesa; la quale dopo la sua morte, spento il duca, fu erede delle sue fatiche” (*ibidem*, p. 56).

[51] *A los pies de Venus* da como hecho histórico la condición del cuerpo de Alejandro al poco de su fallecimiento: “grande y obeso de cuerpo, su cadáver se hinchaba inmediatamente descomponiéndose. Su cara, negra y tumefacta, resultó a las pocas horas inconocible”; “tan voluminoso era al fin, que resultaba difícil acoplarlo en el ataúd é imposible cerrar la tapa de éste” (Vicente Blasco Ibáñez, *A los pies de Venus*, cit., pp. 305 y 308).

[52] Gramsci rechaza la vulgata que hace de Savonarola “hombre del Medioevo” porque no tiene debidamente en cuenta su lucha contra el poder eclesiástico, pues su *renovatio* religiosa, moral y política no se basa en la ideología teocrática medieval *tout court* sino en una clara conciencia de la realidad histórica (Antonio Gramsci, *Il Risorgimento*, cit., p. 35). La novela confirma esta tesis en boca de Maquiavelo: “El discurso de Savonarola era destructivo del sistema, del orden” (p. 341).

[53] La expresión es del propio Montalbán (Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., p. 149).

[54] Gramsci considera que el Renacimiento en Italia tiene un carácter regresivo, al contrario del resto de Europa, donde ha dado lugar a un movimiento histórico progresista: “nel resto d’Europa il movimento culminò negli Stati nazionali e poi nell’espansione mondiale della Spagna, della Francia, dell’Inghilterra, del Portogallo” (Antonio Gramsci, *Il Risorgimento*, cit., p. 13).

[55] Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Nueva York, The Free Press, 1992.

[56] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, París, Éditions Galilée, 1993, pp. 94 y ss.

[57] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., pp. 102, 103.

[58] “A pesar de mi pulsión porque mi propia escritura intervenga social, históricamente, algún crítico [...]”. En los años sesenta, señala el autor, se detectaba ya “el papel relativizado que la literatura tenía como elemento de creación de conciencia e ideología, liberada así de una cierta responsabilidad histórica como instrumento de transformación” (*ibídem*, pp. 139 y 129).

[59] Giorgio Nardone, *Il pensiero di Gramsci*, Bari, De Donato, 1971, p. 251.

[60] Antonio Gramsci, *Note sul Machiavelli...*, cit., p. 5 y 4.

[61] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 490.

[62] “descubro que he escrito siempre en esa disyuntiva, convocado por las voces de sirena de la memoria personal y coral de los perdedores de la guerra civil y abierto a la esperanza del futuro, de la transformación social” (Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, cit., p. 130).

[63] *Ibídem*, p. 102.

[64] Afirma el autor: “Ellos estuvieron a la cabeza espiritual de su tiempo, quisieron avanzar hacia la modernidad; pero la historia enseña que todos los intentos por avanzar han sufrido siempre la oposición conservadora” (en Salvador Enguix, *Vázquez Montalbán reivindica el papel de los Borja*, “La Vanguardia”, 19 de mayo de 1998).

[65] «En Italia, las ciudades Estado disputaban el poder frente a las nuevas monarquías de la nación Estado. Hoy asistimos al final del papel de la nación Estado. La época, por tanto, tiene cierto paralelismo con la actual y la sensación de que la gente está desprotegida, entregada a las leyes del mercado, fortalece el papel de tribu, de mafia» (en Xavier Moret, *loc. cit.*).

[66] Piero Bevilacqua, *Un’officina per l’egemonia culturale*, “il manifesto”, 28 de enero de 2016, p. 15.

[67] «Esta es una novela de vencedores y vencidos», sostiene Vázquez Montalbán (en Salvador Enguix, *loc. cit.*)

[68] Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción...*, *cit.*, p. 103.